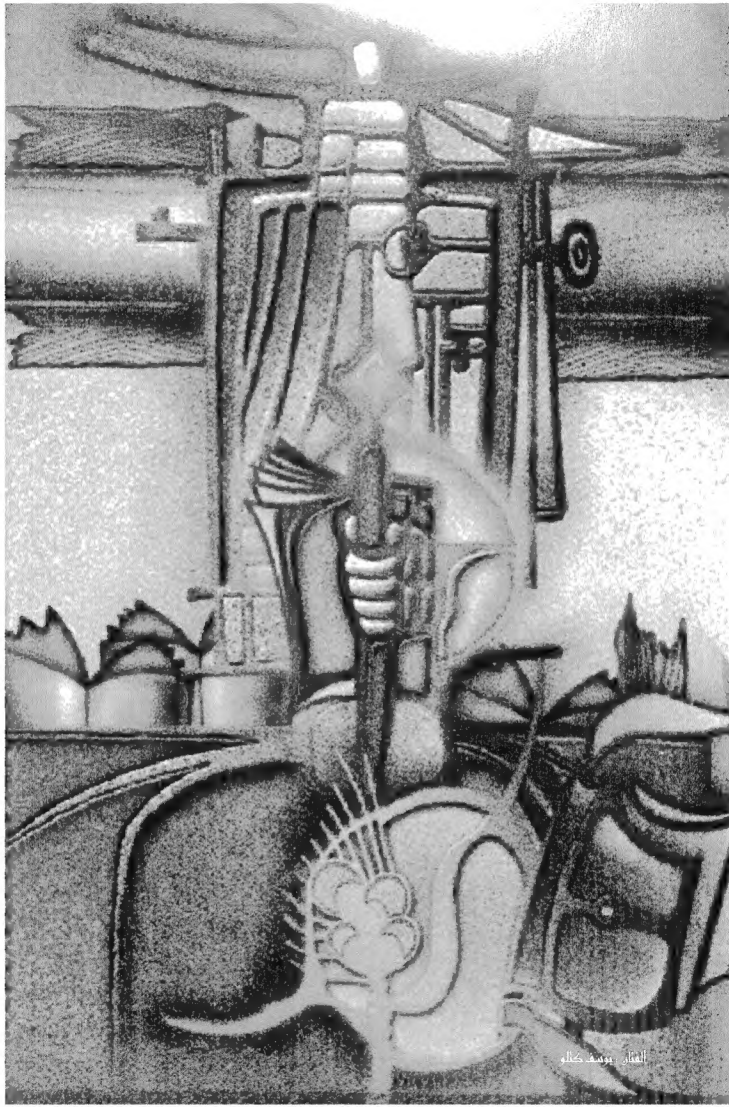


العدد الثامن والأربعون بعد المائة

عمارة

مجلة ثقافية شهرية





لماذا مجلة عمان

كان السؤال يتكرر دوماً، لماذا لا تحتل عمان المكانة الأولى في الوطن العربي على صعيد الصحافة والإعلام.. يتكرر السؤال الآن، لماذا لا تكون عمان مركزاً ومنطلقاً للثقافة في الوطن العربي؟

ومن المؤكد أن السؤالين يستندان إلى طموح مشروع، ومبررات موضوعية قوية، فالصحافة، والثقافة، لا تنموان ولا يكبر دورهما أو يتعامل فلهما إلا من خلال أجواء مفعمة بالحرية والديمقراطية، فهي التربة الصالحة لنبتتهما. وفي مثل حالتنا الأردنية الراهنة، لا بد وأن يشكل (السؤالان) تحدياً إيجابياً، يدفع القارئ على هذين القطاعين إلى البحث والحوار عن صيغة تجعل إمكانات الانتقال بهذا (الطموح) إلى واقع ملموس، الهدف المركزي.

إنها دعوة للحوار تنطلق من قناعة راسخة أثبتتها العقود الأربعة الماضية، حيث استطاعت الكفاءات الأردنية (المفترية) أن تؤسس (للغير) صحافة متميزة، جعلتهم أكبر من حجمهم، ومنحتهم أدواراً هي فوق طاقتهم، وأقل من وعيهم، وفي الوقت ذاته كان المثقف الأردني أديباً، أو شاعراً، أو وائلياً، يفرض حضوراً متميزاً على الساحة العربية في ظل ظروف معيشية ونفسية غير متكافئة مع زملائه المثقفين في تلك الأقطار، التي اضطرت ظروف عديدة للعيش بها.

ومهما يكن من أمر، علينا أن لا ننظر للماضي بغضب، فالتأسيس لمرحلة جديدة - رغم الصعاب - من صفات الأمم الحية التي تملك القدرة على تجاوز جراحها، ومرارتها. وعاصمتنا اليوم هي بإعتراف الجميع، نجمة ساطعة في سماء الوطن الملبد بغيوم الفرقة، والخلافات، والتناحر، والظلم أيضاً، وعاصمتنا اليوم، بوصلة للتألهين، والمضللين، والمتكررين لتاريخهم، وتراث أمتهم، ترشدكم إلى جادة الصواب وصفاء السريرة وإلى كلمة سواء.

من هنا كانت مجلة عمان، فهي هدية أمانة عمان الكبرى للنخبة الطيبة من أهلها، يلتقون من خلالها مع طاقاتها الثقافية والإبداعية لتشكل - بإذن الله - إضافة نوعية إلى الإصدارات الثقافية المختلفة على ساحتنا الديمقراطية، كي ينتقل هذا الفعل الثقافي المؤسس على الحرية واحترام حقوق الإنسان، في إطار من أدب الحوار، على باقي أجزاء وطننا العربي الكبير.

عندها فقط سنشعر أننا أسهمنا بجزء من واجبنا تجاه عاصمتنا التي قبلت التحدي خلال سنوات تطورها، بصورة لا يصدق العقل الإحاطة بهذه الإرادة القادرة على صنع ما يشبه (العجزة). فخلال أربعة عقود من الزمن، واجهت عمان أربع هجرات متتالية (١٩٩١، ١٩٩١، ١٩٩١، ١٩٩١) واستقبلت من الأعداد البشرية، ما يفوق طاقة مدينة بحجم إمكاناتها ولكنها كانت تفتح ذراعيها، وتستقبل القادمين مبتسمة غير باليس، متسامحة غير حاقدة. ومن عاصمة تكاد العين المجردة ترى حدودها الجغرافية إلى عاصمة تحتضن حوالي ثلث سكان المملكة عدداً، وتترامى أطرافها تشمل عشرات الأضعاف من مساحتها السابقة.

تلك هي (عمان) التي تستحق منا أكثر من مجرد (مجلة ثقافية) لأنها قدمت لنا نموذجاً يصلح أن يكون ثقافة متكاملة في الحب، والعطاء، والحرية، والبحث عن الحقيقة، والانطلاق نحو مستقبل واعد للأردن وأشقائه في الوطن العربي.

والله من وراء القصد.

كلمة لا بد منها

قبل أربعة عشر عاماً وستة أشهر صدرت مجلة عمان الثقافية، وتصدرت صفحات العدد الأول هذه الكلمة "لماذا مجلة عمان" التي كانت مسك البداية، وما نحن نعيد نشرها اليوم لتنشيط الذاكرة بالأسباب الموجبة لإصدارها آنذاك، فقد تصلح أن تكون - أيضاً - مسك الختام، ومناسبة لاستعراض سيرتها ومسيرتها، تقييماً موضوعياً ونزيهاً لصالح هذه السيرة والسيرة، والعكس.

"وما ما يتبع الناس فيعكث في الأرض"

صدق الله العظيم

الحرة



الأغنية الخارجة للفتاة

أدولف ويليام بوجييه

60

موارث نادر مع الروائي
الأمريكي فيليب سورت



44

الدم والقميص والرويا
في ديورات " كمنمة
الشوت " لعمد يوسف

36

سابت ألك والأسل
في "أيترونات ثوت
العين" للإيس لورد



4



لغة الرواية في نبوة
نرعموت ليلسوت عادي

المحتويات

١	الانتخابية	٣٦	ما بين الليل والأمل	مصطفى الكيلاني
٢	الهموس	٤٢	روايد هويتنا وبقاطينها	د. مهنت مبيضين
٤	لغة الرواية - ميسلون عادي	٤٤	الدم والقميص والرويا	د. خالد محمد عبدالغني
١٠	بين الحنين للوطن والافتراق عنه	٥٠	التقد والنص الشعري الماسر	د. فادية شقروش
١٩	استدراكات دهمر الكادحين	٥٥	نقوش إبراهيم شرايية - جدل الصوت والصمت	مطلق العدوان
٢٠	تأملات في الفكر النقدي	٥٦	لا أرض لي	مثير محمد خلف
٢٦	نازك الملائكة، رؤية غير شوية	٥٧	خاية الملح	د. محمد مقنادي
٢٨	اولئك المهجورون	٥٨	أنا والظل	د. صاحب خليل إبراهيم
٣٥	مجرد سؤال، امير شعراء .. ولا يعرف القرافيدي	٥٩	إشاعة	د. راشد عيسى

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل
د. مهند مبيضين
ثيلى الاطرش
خالد محادين
يحيى القيسي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
اسانة عمان الكبرى
ص.ب. (١٢٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
فانكس ٤٦٢٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo
البريد الالكتروني e-mail-ammam_mg@yahoo.com

رئيس الادعاء لدى الكتبة الوطنية
(١/٢٠٠٤/٢٢٢)

التصميم / الأغراجه والرسوم
كفاح هاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والأغلفة عبر البريد
مراجعة أن لا تكون للغة قد نشرت سابقاً، ولا تغلب اللغة أية مادة من أي
كتاب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

تنويه وإعتذار في العدد الماضي من «عمان» حدث خطأ
في عملية الإخراج بحيث نسب إلى الكاتب المغربي موضوع «شرح
كالنكويوت» في حين أن الموضوع هو للكاتبة والروائية المغربية
الدكتورة زهور كرام، فعمدرة من الكاتبة على هذا الخطأ غير
المقصود.

الحذر

88

نيلم (سمكة كبيرة)
للمخرج تيم بورتوت



حوار مع الكتبة العربية
نيلين منفي

70

- ٦٠ حوار مع الروائي الأمريكي فيليب روث ————— حسين عيّد
- ٦٤ الجامعة التونسية ومسارات النقد الأدبي ————— د. محمد الكحلوي
- ٦٩ مساحة للتأمل بهوش بيضاء ————— فادر ركنيسي
- ٧٠ حوار مع الكتبة السعودية زينب حنفي ————— كمال الرياحي
- ٧٦ هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي ————— د. حسين المرون
- ٨٢ خمسة فنانين شباب في معرضهم الأول ————— غاري العيم
- ٨٦ الطاهر بن جلون في رواية طفل من الرمل ————— خاله زغريت
- ٨٨ فيلم الشهر ————— إبراهيم نصر الله
- ٩٢ إصدارات ————— د. أحمد التغمي
- ٩٦ الأخيرة بذلك للتنمية الثقافية ————— غاري الندية



يقفُ القارئ، في بداية الحكاية، أمامَ حدثين مُترامِمين، الأولُ منهما: ولادة يحيى على سجادة تسميها الأميرة سجادة الفصول الأربعة، في أيام الحزب التي سُمّيت في ذلك الحين حُرْب تحرير الكُويْت، والحدث الثاني، هو القصف الذي بدأ، وفيه قتل والد يحيى منصور ماضي السالم دار. وتطلق بلقيس على وليدها الجديد هذا اسمَ يحيى، لأنها أنجبتَه في الأحد الأول من شعبان، الذي يسبق رمضان، وهو يوم (زكريا) الذي هو موسمُ تشهد بعض الطقوس الدينية الخاصة. ولعلها اختارت هذا الاسم، دون غيره، تشبيهاً للمولود، أو تهنئاً بالتبني يحيى، ولعله، أيضاً، رمز - من قبيل المِغارقة - إذ يُمثل يحيى (الفعل) تقبضاً على صعيد المدلول للفعل مات، أو يموت، الذي ينطبق على الأب، ومن هنا يأتي تمثُّل المؤلفة كتابة الاسم كما لو كان فعلاً (يحيى) مخالفةً بذلك إحدى قواعد الإتيلاء الخاصّة بهذه الكلمة.

ويُبدى الطفل، مثلما نلاحظ، نبوغاً يَعدُّ أن حلت عقدة لسانه، وتُطلق، وذهب إلى المدرسة، وبلغت سنّه الثالثة عشرة. ويحتجّب أنظار إخوته، واهتمامهم، لافتاً من حوله بجماله الفائت، وبهائه السادر وجوده، وأما ذاكرته، وقدرته على حفظ الأسماء، والصور، والآيات، والأرقام، فشيء لا يُصدق.

رمزية المرأة

ذلك كله لا يلفت الانتباه كثيراً، إنما الذي يلفت النظر هو تعلقه بالمرأة المكسورة، التي كان يحب منذ صغره، وقبل أن يتكلم، النظر فيها، والتخديق بصورته ضاحكاً، أو ساخرًا. ولعل هذه المرأة تقابل، على الطرف الآخر، تلك المرأة التي يحقّ فيها الأب - ونظنها إشارة إلى بوش الأب - متسائلاً من هو أقوى رجل على الأرض؟ ثمَّ يحقّق فيها الابن متسائلاً السؤال نفسه، في تشكيل رمزيّ يجعل المرأة كائناً حيّاً يتكلّم، ويحيب عن السؤال. لكن يحيى يفقد المرأة، ثم يعثر عليها تحت السجادة، ويجانبها حية أشاعت الذعر

لغة الرواية في نبوءة فرعون لميسلون هادي بين التناسل الديني والذاكرة الشعبية

د. إبراهيم خليل

تَزلَّزَلْنَا رواية ميسلون هادي "نبوءة فرعون" بقصة موسى - عليه السلام - وأمه التي أخفتَه في صندوق، وألقَتْ به في اليم، ثمَّ انتهت به

المطاف إلى نشأته في قصور الفرعون بمصر. لكنَّ ميسلون هادي لم تتقيّد بالحكاية، ولا بالأسماء، ولا بالمراحل التي مرّت فيها، ولا حتى بالأنهاية التي انتهت إليها باختفاء (يحيى) الطفل الذي وُلد يُؤم ضريبة (بوش) واختفى في غموض يُقد ثلاثة عشر عاماً، يوم ضريبة (بوش) الابن.



ميسلون

ميسلون هادي

نبوة فرعون



التسريح الحكي

أما التفاصيل التي نسجت منها ميسلون هادي هذه الحكاية، ولا نقول القصة، باعتبار أن ليس ثمة قصة في الواقع، وإنما حكاية بالمفهوم الذي يعني عند جيرار جانيث المادة المكتوبة، بما تطوي عليه من محذوف ومضمر، ومن مُعلن أو مرّجأ... فهي حكاية مادّتها من التناص الذي يفرّغ من الكتب المقدسة، والمعتقدات الدينية، واللغة القائمة على توظيف ما في الذاكرة الشعبية من رموز، ودلالات.

هكّول ما يجيّهنا في رواية ميسلون هادي هو استخدام لغة الحكاية الخرافية، أو الأسطورية، القائمة على إيجاد علاقات غير منطقية، ولأمالوفة، ولا تسقيّة، بين الأشياء التي تدل عليها، وتشير إليها، مع محاكاة لغة الحكايات القديمة، الدنيّة منها وغير الدنيّة، فهي على سبيل المثال - لا الحصر - تحدد تاريخ ولادة يحيى بأسلوب تحاكي فيه أسلوب الرواة والإخباريين، وكتابات، الحوليات، والسّير. تقول: "وفي نهاية القرن العشرين، وأواخر العصر التفرزيوني الوسيط، وهو الذي يقع بين أيام أورودي بالك وليالي السلايت، أي العصر الذي يفصل بين أعوام الموسكو فيتش وسنوات المنيفسخت، ولدت بلقيس نبوة ابنها يحيى منصور ماشي

بين أفراد الأسرة. ومن اللافت للنظر تكرير ذكر الحية، وملكة الحيات، في هذه الرواية، مما يثبته إلى المدلول الرمزي الذي ترتبط به لدى الذاكرة الشعبية، والدنيّة. فمن المعروف أن الحية هي التي أذوت حواء، وأدم، وأخرتها بالأكّل من الشجرة، وفقدت بسبب ذلك الفردوس، وأخرجت من الجنة، ليعيشا بقية حياتهما في الدنيا الزائلة، الفانية، هما وأولادهما، وذريتهما من بعد، والأصح في التي اتهمت العشب الذي يمنح الكائن الحي القدرة على الخلود، والنجاة من الموت، والمنع ببقاء الأبدى، في ملحمة جلجامش، ولهذا فهي، وفق المعتقدات الشعبية، من أطول الكائنات الحيّة عمراً. وسوف نجد الكاتبة - ميسلون هادي - تركز ذكر الحية في

الرواية، مشيرة إلى علاقتها باختفاء يحيى في أثناء الحرب الأخيرة، التي بدأت قبل عيد الأم بيوم واحد، وفي بغداد، وكان اختفائه في الأيام الأربعة الأولى من نيسان (إبريل) ٢٠٠٢.

وهذا الاختفاء يمثل المقعدة الكبرى التي تحسّل بلقيس الكشف عن أسرارها دون هائدة، فإن ذهب يحيى هل قتل عندما سقطت القذيفة قبيل الفجر، وأدت إلى تطاير الأبواب؟ أم أنه اختطف؟ أم اعتدت عليه الحية التي شوهدت تنبعه في المرة الأخيرة التي رآته فيها (شاكين) لدى سقوط القذيفة المذكورة أم أنه غرق في النهر مثلما يخبرها العراف؟

تكشف في نهاية الرواية ما الذي تومئ إليها الكاتبة بنبوة الفرعون. فعندما سعى الابن بما حققه من انتصارات في العراق أدت إلى تفكيكه، ونشر الدمار والخراب في عاصمة الرشيد، وقف أمام الحوض الزجاجي (الأكوريوم) الذي تتراعى له فيه مخلوقات عجيبه، متساخلة: من هو أقوى رجل على الأرض؟ متوقفاً أن تجيبه هاتيك المرأة: أنت هو الأقوى، لكنه، بدلا من ذلك، رأى يحيى ينظر إليه سائرا من خلال الحوض الزجاجي. وبذلك تكتمل حلقات السلسلة، وتنتهي الرواية.

السالدار - (١)

وهذه البداية تضمنا على طريق غير مألوف، ودرّب لغتنا غير متنبوه. إذ تجمع في لغتها بين عبارات تنحو منحاهما القديم الكلاسيكي، وعبارات أخرى تتألف من مفردات يعارض بعضها بعضا كالسلايت والموسكوفيتش، واختيار الاسم يحيى منصور ماشي السالدار اختيار غير عشوائي، ففي كل جزء منه إيعاء بالمفارقة، فالابن لم يمش، والاب غير منصور، ولا ماش، وغير سالم الدار. وهذه البداية، مثلما أشرنا، تمهّد - في الحقيقة - لحكاية يحيى، الذي ولد في ظروف الحرب، والنبوة، والموت.

فعندما لم يعد الأب من حفر الباطن، وانفض عزاء منصور، أرضعت بلقيس ابنها يحيى من ثديها لبنا مرّا، وهي مفنونة، فراح يتقلب في فراشه من الوجع، ولا يكف عن الصراخ ليلا نهارا، إلا عندما تأخذه في حضنها، وتمشي به بين الحجرات، فيهدأ، ثم يعاود بكاءه العالي، وهو يتلو (٢).

بذلك تتداخل لغة الرواية بالثرات الإخباري، المطبوع بأسلوب الرواة، والإخباريين، وكتابات السير، ولغة التقاليد الشعبية، والعادات المتوارثة جيلا بعد آخر، ومن لجوء إلى التداوي بالأعشاب، فثاني هنيئة - ضرة بلقيس - وتتصحها بالبنوداغ، وهو مزيج من الأعشاب: كالبونوغ، والهليل، واليانسون، والكمون، والسفدة، يجمع كله في إناء، ويترك على النار إلى أن يغلي مدة، ثم تسقى منه يحيى بالملقعة الصغيرة، فيرجف همه لمدامسة الشراب، ويمرّر لسانه الصغير على شفثيه، قبل أن تهدأ نفسه، وتنفث (الام) - ولا ريب أن هنّ ذلك كله ممّا يلقي الضوء على علاقة الحكاية بالذاكرة الشعبية. إذ ينبغي على القارئ الضمني أن يستعيد، وفقا لخبرته بهذا التراث، معاني الأنفاط، فالغفوة هي المرأة التي أصابها الحزن، والنكد، نوبة أحد الأتارب، ويعتقد عامة الناس أن حليها الذي يرمضه المولود يخالطه شيء غير هائل من ذلك الحزن، وذاك الكمد، فيثائر به، فيثام، ويتوجّع، بسبب ذلك، ويمنع عن النوم، ويكثر صياحه، ويكأه، والثغ في العربية غير



وفيسفيسفساء من نصوص عديدة، انتقتها الكاتبة بعناية لافتة، لتضفي على روايتها طابعاً الحكائي الشعبي، المستوحاة من الذاكرة القومية. فحقيقاً يتسائل يعيني عن الموت، ولماذا لا يعيها الناس إلى الأبد، تروي له بلقيس حكاية عفان الذي كان يؤد أن يستمر حياً إلى اليوم الذي يُبعث فيه النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) في آخر الزمان.

وتقول تلك الحكاية إن أحداً لا يستطيع أن يعيش حتى ذلك الوقت، إلا إذا شرب من ماء الحياة، ولا يستطيع أن يشرب من ماء الحياة، إلا من يعبر بحر الظلمات، ولا يكون ذلك إلا بالحصول على خاتم سليمان. وذلك لا يتحقق إلا بمساعدة ملكة الحيات، التي تحرس جثمانه، فإذا ما احتيل على الحيوة دلت من يتبع على عشية من أخذها، ودهن بها قدميه، مشى على البحر، فلا يبتلن، ولا يقرق، فإذا عبر الأبحر السبعة، وصل إلى مدين سليمان، وهناك تتقاد له الإنس، والجن، والطيور، والوحوش، وجل المخلوقات.

أما عفان، فقد اجتاز هاتيك المراحل طرّاً، واقترب من الشريان الذي عليه جثمان سيدنا سليمان، وأراد أن يأخذ الخاتم من إصبعه، فتصدت له حية عظيمة، وأفزعته، وزعقت وجهه زعقة، أرتعد منها المكان، وتطايّر الشجر. وقالت الحية لعفان: ويحك، إن لم ترجع أهلكك.

فاشتغل عفان بالأقسام، والمزامير، ولم ينزعج من تلك الحية، فإذا بها تنفخ نفخة عظيمة كادت تحرق ذلك المكان، ثم قالت له:

- فكل، إن لم ترجع أحرقتك.
- فلما سمع صديقه (بلوقيا) ذلك الكلام من الحية خز مشعياً عليه، ثم غادر المغارة. أما عفان، فقد تقدّم من الجثمان، ومَد يده، ولس الخاتم، وأراد أن يشعّبه، فإذا بالحية تنفخ (عليه) وتحرقه، وتحوله إلى كومة من رمال. أما (بلوقيا)، فسقطت حوله مفضياً عليه، ولما أفاق راح يبيكي بكاءً شديداً، وهو يتذكر قول الحية:

- هيات أن يقدر - أحدٌ على أخذ

الخاتم (٨).
تجتمع في هذه الحكاية الكثير من خواص السرد الشعبي، والديني. فهي تدور حول أحد الأنبياء، هو سيدنا

يحدث في السرد الحكائي العادي، الذي يقوم على اختراع حكاية من مؤلف ضمني، يوحي بها إليه مؤلف حقيقي، وإنما نحن أمام حكاية مادتها مقتبسة من المعتقدات الشعبية، ومن الرؤى، والكوابيس، والأحاجي الرمزية السائدة. كأنما تريد الكاتبة أن تلقي بنا في صميم البنية الذهنية، والعقلية، للشريحة الاجتماعية التي ينتمي إليها شخص هذه الرواية، فعندما يتخلل أحد أسنان يعيني اللبنة، ويطن أن السن قد كسرت، تأخذها الأم منه، فيما يشبه المشهد الدرامي، ضاحكة، مستبشرة، ثم تلقي بها بقوة تجاه عين الشمس، وهي ترد:

- يا عين الشمس خذي سنّ الحمار، وأعطنا سنّ الغزال.

ويحيى يسمع، ويصمّد - المسكين ما يسمع، متابعاً بنظره السنّ، وهي تهوي مستديرة في مكان قريب، لتسقط عند جذع شجرة الأسر، التي كان يجلس قريبا قبل قليل. فارتعد قلبه، وارتجف، وكاد يبيكي، لأن السنّ ضلّت طريقها إلى الشمس (٦).

وبمثل هذه الطقوس تضفي الكاتبة ميسلون هادي على الحكاية طابعاً مستمداً من اللغة المستخدمة في الحكايات الشعبية. عين الشمس، سنّ الحمار، سنّ الغزال، ولوفع هذه الكلمات على مستخدميها أثر لا يقل عن أثر السحر. فالطفل يرتجف هلعاً، ويرتعد باكياً، اعتقاداً منه بأن الشمس - فعلاً - لن توضع عن سنه المفقودة بأخرى أهضل: سنّ الغزال. وقد كثرت العودة لمثل هذه الحكايات في الرواية، إلى جانب الأساطير، والخرافات، وطقس الحيوان، مما جعل النبوة في الرواية أشبه (بكولاج) (٧) قصصيّ،

السّمين، والمثبّثة بهذا المعنى حتّاج لما يُشفي وليدهما، فتلقّا مثل هذه الوصفة، التي تذكرنا بوصفة أم مازن في رواية بئول الخضيري: غاييب (٥).
وتصرّف ميسلون هادي في تتبع هذه الجوانب من لغة الحكاية، وهي جوانب تقودنا للفؤس في المعتقدات، فعندما تأخر يعيني في النطق، تلقّا بلقيس لوسائل عديدة لمعالجة منها: أن تصفيه، بناءً على نصيحة إحداهن (فوج التّهرن) الأزّز فيما أعلم، وتدور به من عراف إلى عراف، ومن وليّ صالح لوليّ صالح آخر، وتذهب به مراراً إلى شريعة النهر في المكان الموسوم (بخضر الياس) وفي ذلك المكان توجد عين ماء أسفها في ماء عليّ - الأسماء عتبات مثمّا يُقال في الأمثال - وماء تلك العين يُشفي الأطفال من الخرس.

فالشيوخ، والعرافون، والأولياء الصالحون، الذين تقدم بين أيديهم النذور، ويقدمون لزيارتهم التمام، والأحجية، جزءاً لا يتصلغ عن أجزاء الحكاية الشعبية الدارجة. فانّهز له شريعة، واسم المكان خضر إلياس، بما له من قدسية لدى العامة. وماء العين، يحكم أنها ماء على، يشفي من الحبيسة. وأي شيء من الأشياء التي يجري ذكرها في الحكاية يتحوّل إلى رمز، وإن لم يكن رمزا، فهو على الأقل إشارة ترمز لأشياء في عالم الغيب، وليس عالم الشهادة. فعندما هيأت بلقيس طبقاً من حلوى الحليب بالأرز، وأرادت وضعه في صينية فيها بعض الأوراق،

والأعواد من شجرة الأسر، تذكرت في تلك اللحظة منصوراً، فاندحرت من عنينا بعض الدموع، التي سقطت فوق أعواد الأسر، عندئذ حدث ما لا يتوقّعه القارئ، وهو معجزة لم يصدّقها حتى يعيني نفسه، ابن السنوات الخمس، لما فيها من الغرابة، ومفارقة الواقع، فقد رأى في تلك اللحظة " طاع الأرش، وسليل الماء، عود الأسر، وهو يرتوي من دموعه، ويتحول من غصن صغير إلى إكّة عملاقة، تلتفت حولها أغصان هائلة، من الفسق الأخضر، وعندما همت بلقيس بالصعود، شقّ يعيني من الخوف، وسمعا يقول له هيا. - تعال. - بإمكانك الصعود. - فتطرق لأول مرة ببني، (٥). "

فالتامل يعيني نطق نتيجة ما رآه من (رؤيا) أو حلم، ومثل هذا لا



تقول الحكاية أن أحداً

لا يستطيع أن يعيش

إلا إذا شرب من ماء

الحياة ولا يستطيع أن

يشرب من ماء الحياة إلا

من يعبر بحر الظلمات

ميسلون هادي العالم ناقصاً واحداً رواية



سليمان، الذي دانت له الإنس، والجن، والطير، والحيوان. لكن الخاتم، وما يتصل به من حواشٍ وملاحق، مما أضاعته الحكاية الشعبية، والصقة رواها بها في عصور متأخرة، نُصِحت فيها حكايات كثيرة تدور حول هذا النبي، وفيها من القصص الشعبي، والملاحم، والأساطير، البحث الدائم عن العشيبة التي تمنع الإنسان الخلود، وتجنيه الموت. كذلك البحث عما يسمى ماء الحياة. وقد وردت هذه الإشارة، سواء إلى العشيبة، أو إلى ماء الحياة، في أكثر من موضع. في ملحمة جلجامش، وفي قصة الخضر.

وفيها من قصص الحيوان ما فيها، لأننا أمام حية تتكلم، وتقوم بواجبها في حراسة الخاتم، كأي مارد من المردة. وفيها من الحكاية الشعبية طابعها الفرائسي، الذي لا يفتن بالمطلق الطبيعي (المادي) الذي تقوم عليه الحكاية. فالرجل يسير فوق الماء، وقدماء لا يبلتان، ولا يفرق، ويمهر الأبحر السبية، التي لا تذكر لنا الحكاية في أي جهة من الكون تقع، ولا إلى أي اتجاه يسير. والأفعى تطلق في كل نفخة من فمها نارا تحرق المكان، وتحول الرجل (عفان) إلى كومة رمال. وهذا كله مما ينسب إلى الغريب، والمعجيب، الذي تحفل به ألف ليلة وليلة.

ولا ريب في أن غاية الكاتبة من إقحام مثل هذه الحكايات يتجاوز لإلهاب الخيال، وشحن التصوير الفني لدى القارئ، إلى إضفاء ملامح الفرائسي على الواقع المساسوي الذي عاشه العراقيون بين حربين، أوأولها بدأت عند ميلاد يحيى، والأخرى انتهت باختفاله الغامض، كأنه هو الحمل (الجنين) الذي ضاق به رحم العراق في هذا الزمان.

اللغة والرموز الحكائيّة:

ومن الناحية الفنية اصطبلت الرواية بالصيغة الشعبية على صعيد اللغة. فضلا عن الحكاية. فظن أمام رموز تعبّر عن توق الإنسان لامتلاك القدرة على تغيير الأشياء، وتحدي المستحيل. فالحاتم رمزٌ يحقق به الإنسان ما يعجز عن تحقيقه في الواقع. والحيّة

ترمز لتلك القوة الطاغية الكبرى التي لا سبيل إلى تجنب أثرها. والبحور السبعة، فضلا عن بحر الظلمات، رموز تشير إلى المسافة الكبرى بين ما يتمناه المرء، وما يحققه فعلا، وهي في الوقت ذاته، تعبير عن العقبات التي تعترض الطريق إلى الهدف الذي يسعى بطل الحكاية لتحقيقه.

الخرافة الشعبية:

وظاهرة الاستمانة ببعض الحكايات الخرافية، والشعبية، أو تلك المقتبسة من ألف ليلة وليلة، تتجلى في هذه الرواية تجليا لافتا للنظر. فمبارة كان يا ما كان " من التماثيل التي يألها قارئ رواية نبوة فرعون، وهي جملة تفتتح بها عادة الحكاية الشعبية المتداولة في أوساط عامة الناس، وفي المسير الشعبية التي ألفت في عصور متأخرة من الماضي. وتكرارها هنا، في الرواية، جاء على سبيل الاقتباس، أولا، وعلى سبيل المحاكاة الساخرة من جهة ثانية. فقد روى الرجل العجوز، الذي مر ببلقيس، وهي تجلس على شاطئ النهر، حكاية المارد (أوف) قائلا: "كان يا ما كان، وعلى الله الحكان، كان في قديم الزمان، رجلٌ تاجرٌ من مدينة الموصل، خرج ذات يوم إلى الشام في تجارة، وسأل بنيته الثلاث عن طلباتها، فذكرت كل واحدة منهن طلبها، الكبرى

طلبت إزاراً مخزماً، والوسطى قماش الكجرات، أما الابنة الثالثة الصغرى، فقد طلبت فستاناً من اللؤلؤ في قمع جوزة.

ذهب التاجر إلى بلاد الشام، ولم ينس ما طلبته بناته. وفي طريق العودة إلى الموصل وقفت القافلة للراحة، فالتفت التاجر ظل شجرة، وتذكر طلب ابنته الصغرى. وأسف لأنه لم يستطع إيجاده، فانهبث من فمه حشرة طويلة بالـم (أوف) وإذا بمارد جبارٌ يُمثل أمامه، ويصيح به، قائلا:

- شريك لييك، عبيك أوف بين يدك.
فأجفل التاجر، وسأله عن امره، فقال له المارد:
- أنت ناديتني
قال التاجر:
- ولكي لم أنادك

قال المارد:
- بل ناديتني عندما صبحت أوف، وذلك هو اسمي، وأنا ليبيت النداء، ضحك التاجر، وقال:
- إنما تأوُت فقط، لأنني تذكرت طلب ابنتي الصغرى الذي لم أستطع تحقيقه.

قال المارد:
- وما هو طلبها؟
أجاب التاجر:
- فستانٌ من اللؤلؤ في قمع جوزة.

وهذا مستحيل تحقيقه. فكيف يمكن جمع فستان من اللؤلؤ في قمع جوزة؟ استهان المارد بالطلب، ووعده بان يصدره حالا. وفي غفظة عين كان الفستان اللؤلؤي في قمع الجوزة بين يدي الرجل التاجر، الذي ابتجع بذلك كثيرا (٨).

تقوم هذه الحكاية المكتملة ذات البداية، والوسط، والنهاية، على وظائف سردية متعددة، تذكرنا بأساسيات الحكاية الشعبية والخرافية. فالرجل ينقل من الموصل إلى الشام للتجارة، وهذه هي وظيفة التحول أو الانتقال. والابنة الصغرى تطلب شيئا مستحيلا لتحقيقه، وهذه هي وظيفة الاستعالة، وهي شبه وظيفة الحصول على التضاعف الثلاث، أو الدواء النادر الذي يعيد للشبح العجوز ما فقده من شباب، وحيوية. ويُمثف الرجل لكونه لا



عليهما خطوة واحدة، وهكذا ظلَّ بعيداً المارة (١١).

والحكايات التي تُنسبُ إلى الجنِّ وقرعهم في حبِّ الإنسان كثيرة، وهي تدلُّ على أن مخترع الحكاية - وهو بلا ريب كاتبٌ مجهول له جذوره الضاربة عميقاً في باطن الوعي الجمعي - يرى في الإنسان، الذي يهيمُّ به أحد الجان، إنساناً يفوق غيره في الجمال، والحسن، وحكاية التاجر مع المارد أوف تتضمَّن بعض هذا، فقد طلب المارد من التاجر أن يزوِّج سيده من المردة بابتنة العزيزة الصغيرة، التي طلبت الفسنانَّ اللؤلؤي. وهنا تقول الحكاية: إنَّ السُّلَالة - وهي ابنة إيليس - أجبَتْ الصياد، وأرادته بعلا لها، ولكي تحقِّق ذلك يسجنه في مغارة. وتلك حكاية رمزيَّة يتناولها أشخاص في الرواية بغية تفسير اختفاء يحيى، الذي بهر الآخرين بحسنه الفاتن. فندمنا وصفته أمه للصياد، قال لها:

- إن، ربما خطفته السُّلَالة، ابنة إيليس.

ثم روى لها حكاية حسين الصياد. ومما لاشكَّ فيه، ولا ريب، أنَّ ميسلون شادي أصبحت روايتها "نبوة فرعون" بهذا المناخ الحكائي الشعبي، إلى حدِّ تحولت فيه لغة الرواية من لغة سرديَّة عادية إلى لغة تحاكي أسلوباً، وأنفاً، ولهجة، لغة الحكاية الشعبيَّة، والخرافيَّة. فهي تروي على سبيل المثال وليس الحصر مشهد الحرب في آذار مارس ٢٠٠٢ مستخدمة تلك اللغة بما فيها من إيقاع مسجع، وكتابات رامية:

وفي آذار المهذار، شهر الزهازي والأسطر، أودت ريحٌ رمليَّةٌ عاصفةٌ بغمرات النازح المقيَّعة على الأشجار، وأطاحت بها أرضنا، مع أكوام الورق اليابس، وطبقات التراب، وسقطت بيضات السنونو الخمس على الأرض، وتكثرت إلا واحدة، فصاح السنونو وناح، وظل يدور في السماء بلا انقطاع. وظهر الجنود الأمريكيون الرقملون يزحفون إلى مروحياتهم محنَّي القمامات، والريح تنسف رمالها بالوجوه، البيض، وتصف بملابسهم التي تمتع عنهم الموت، ذات اللون، وذات الشمال. وطال الوقت، وأصبح عجين (ميتة) كالبولن، من شدَّة الاختمار، وأقعدها المرض عن النهوض، تركته يئنُّ،

كان في سالف العصر، وقديم الزمان، ملك افتقر الأسد اثنين من أبنائه الثلاثة، فهما كانوا في رحلة صيد، ولكي يحافظ الملك على ابنه الثالث، والأخير، ويحميه من الموت، نفاه إلى قصر متيف، ناه، يقع على طرف من أطراف الصحراء، وذات يوم حمل نسرٌ ضخمٌ رجلاً عارفاً إلى ذلك القصر، ورمى به في جوار ذلك الأمير. وبعد التحية والسلام، طلب الشاب من العارف أن يصف له الأسد الذي افتقر أخويه، فلم يسبق له أن رأى أسداً قط، فآخذ العارف طينة من طين الأرض، وعجنها بين يديه، ثم صنع منها حيواناً صغيراً على هيئة الأسد، ووضعه أمام الأمير، ليرى في التمثال صورة الأسد الذي افتقر أخويه.

وما هي إلا لحظات حتى دبت الروح في التمثال، وغداً أسداً حقيقياً، وزار، وهاج، ثم هجم على الأمير، فافتقره في الحال، حينها ترك العارف القصر، وولى هارباً، وقد آمن بالقدر، وأدرك أن "المكتوب على الجبين يجب أن تراه العين". وأنَّ المقدور نافذ حتماً، ولا يُمكن أن يتحى (١٠).

هذه الحكاية الغرائبيَّة تُنسبُ إلى الجياد، وهو الطين، القدرة على الحياة، وللطير (النسر) القدرة على خَلِّ البصر، والانتقال بهم من مكان لآخر. وللعارف، وهو إنسان، القدرة على اختراع الأشياء، التي تحاكي الكائن الحي، والقدرة على الإجتراح الخوارق.

وهي حكاية أخرى تُنسبُ أفعال البشر إلى الكائنات الحيَّة، كالسُّلَالة، ابنة إيليس، وفقاً لبعض المعتقدات السائدة، فقد عشقت حسين الصياد، وتكررت برزى أحد رفاقه الصيادين، وقلدت صوته. ثم جاءت الصياد في الظلام، وقُرعت باب منزله، فخرج لها فلما منه أنَّ الطارق هو الصديق الذي تقلد صوته، وتردتي ما يشبه ملايمه، واختلطت إلى مغارة في هضبة مطلة على نهر دجلة. وهناك أسرعت إلى سفرة كبيرة، وسدت بها باب المغارة، ثم كشفت له عن وجهها، فاشتد به الفزع، وأخرسه الخوف، عن الحركة، والنطق، ممَّا. ولكي لا يهرب قامت السُّلَالة بلعس قدميه، فتحوَّل إلى ما يُشبه الخرق، ولم يعد يستطيع السَّير

يستطيع تحقيق طلب ابنته العزيزة، مع أنه حقق مطلب ابنتيه الآخرين، يسر. ويتعلَّق المارد (أوف) لمساعدة التاجر على تحقيق الهدف، وهذه وظيفة المساعدة. لكنَّ المارد أوف يتنمر على شرطاً قاسياً، وهو شرط تعجيزي، مما يسمح بوجود وظائف سرديَّة أخرى، تؤدي إلى استمرار الحكاية بولادة حكاية أخرى.

والحكاية الشعبيَّة، مثلما هو معروف، تؤدي إلى ولادة حكاية أخرى، واختفاء يحيى في نبوة فرعون، والبحث عنه لدى الأولياء، والعرفان، والشرايين، حكاية تتراءى منها كحكايات أخرى. وحكاية التاجر مع المارد أوف، حكاية تلقي الضوء على طريقة غثاينة شبيهة متبعة في الماويل، والمقامات، عراقية كانت أم غير عراقية. والبيده بكلمة أوف شيءٌ متَّصل بالثرات الشعبي الحكائي والغنائي. ولهذا تضفي هذه الحكاية إلى السرد الروائي في النبوة طابعاً يقربها من شئون القصِّ القديم، دون أن يبتعد بها، في الوقت ذاته، عن هن الرواية الحديث.

وحرصاً على الوفاء بأساسيات القص العربي التقليدي، ودمجه في السرد المكثف الذي تلجأ إليه الكاتبة في نبوة فرعون، تشير إلى حكاية العارف والنسر المعلق. وهي حكاية تعبر عن توق الإنسان للتخصُّن من الأذى، والموت، بالبقاء في قصر متيف ناه عن الناس. لكن الموت لا يوجد ما يمنعه، أو يقف في وجهه، وما هو مقدَّر يجب أن ينفذ. والحكاية تجمع الغريب، والجياد، كما لا يُمكن قوله، وتصديقه، قياساً لأحكام الاحتمال، والضرورة، فالعارف، وهو من يمتلك من المعرفة الدُّنيوية ما لا يتحصل لغيره من البشر العاديين، يصل القصر على متن نسر معلق. وهذا شيءٌ تخصُّص به الحكاية الشعبيَّة الغرائبيَّة، أعني قطع المسافات، وعبور الأجواء بواسطة أشياء خارقة للطبيعة، مثل: بساط الريح، أو النسر المعلق، أو العفاريات، والمردة، والتمثال الذي يصنعه هذا العارف لأسد من الطين، تدبُّ فيه الروح، ويتحول، في وضعة عين، الذي أسد هصور، يفترس الأمير، الذي حصَّته "نبوة الملك في قصر بعيدٍ على طرف من أطراف الصحراء".

تقول الحكاية ما يُجمله "كان يا ما



১৫৪ নম্বর
১৫৪ নম্বর

فالمفارقة العجيبة التي يشهدها زمننا العربي الرديء . وهي صورة عبثة تاريخية، جدية بأن تخلق شكسبير عربياً يرقى إلى مستوى التعبير عن هذه المأساة . هي أن الأمم التي لها تاريخ عريق كمراق بلاد الرافدين، تعيش اليوم أحلك فتراتها في مواجهة من يُصرونّ على طمس هذا التاريخ الزاخر، ويسعون إلى محوه أو تشويهه؛ أما أولئك الذين لا تاريخ لهم، فتراهم يُعمّمون . ببلاهة وسذاجة حيناً، ومكر ودهاء حيناً آخر، فكرة نهاية التاريخ، أو موته حتى .

من هنا تأتي فكرة الاستقواء بفعل التذكر، انتصاراً ضد هؤلاء الذين يصرون على الانطلاق من نقطة الصفر في صراع الحضارات، ودعوة جُهرية لممارسة طقس حميم خاص عند الكائب، قوامه البوح في أقصى لحظات بهائه وشفاهيته وسخريته؛ بوح مستعاد من ذاكرة حزينة استبانة تائب النسيان، وتؤمّل لفكرة الانتماء إلى الأرض/الوطن الأم، مهما نأت الديار وشهد المزار .

في هذا السياق النوستالجي الخاص، يستعيد علي القاسمي ذكرى من سكوا الديار من أهل وأحباب، ويسترجع كل من كانت له منزلة في القلب والروح، مع حنين عارم إلى لقاءهم عندما عزّ اللقاء... وهنا يقتضي هذا المقام، ضرورة التظلم على عوادي النسيان في مواجهة وجيب نداء الذاكرة الملحاح؛ حيث يسمو البوح بخيال صاحبه، كما يوشّع في . الآن ذاته . حلقة فائض قيمة المعنى، باقتسام لَدُنِّي: القراءة والكتابة بينه وبين المتلقي . فلي القاسمي القادم من بلاد الرافدين إلى تخوم المحيط الأطلسي، مروراً بمجموعة من الربوع، مكتبته أسفاره وتقلاته ورحلاته من امتلاك رصيد هائل من

بين الحنين إلى الوطن والاعتراب عنه قراءة في "رسالة إلى حبيبي" لعلي القاسمي

د. عبد المالك أشهبون

يُشهر القاص والأكاديمي العراقي علي القاسمي سلاح التذكر في وجه زمننا العربي الرديء الذي غدا فيه النسيان يطغى على التذكر، أو على حدّ تعبير عميد الرواية العربية نجيب محفوظ في روايته "حكايات حارثنا"، «آفة حارثنا النسيان» . وهنا يشكل فعل التذكر رافعة أساسية من أجل إعادة الاعتبار إلى الأزمّة الجميلة التي لا زالت تحيا فيها، تلك الأزمنة التي تجعلنا نستعيد ظلال ذكريات مشرقة، تعود دون ما يُحَاكّ ضدنا ليجعلنا أمما بدون ذاكرة، أمما عاقرة لا تلد، وحتى ما يتبدى من حبلها، فهو مخيف ومرعب، ويشكل تهديداً للبشرية جمعاء!



القاسمي

السياسي والحياتي والقول المعد مع سبق الإصرار والترصد بشهادة المصور وآلة الإثبات. القرية أوحث للتذكر. وللمؤسف أنها لم توح أكثر للكتاب القاسمي. اختفت أو هي في طريق الأختفاء، وتلك جريمة حاضرة لم تترك للقرية بهاها وجمالها وسحرها وحرية الإنسان فيها (١).

وفي هذا الصدد، يتأسف عبد الكريم غلاب على أن الأدب العربي الحديث قصر في التعامل مع القرية العربية، وبذلك ضيّع منها من منابع الوحي، وواقعا أخذ فلتت من بين يديه لتصبح تاريخاً، يفقد بذلك قوة العملاء وتأثير النموذج وسلامة الفطرة...

فالقرية من هذا المنظور، تُعَمَّل الأصل، ومسقط الراس، ومبعث صرخة الأم الأولى، والضغينة الأولى... من جهة، كما تُشكَّلُ فضاء أسطورياً لرباً بالطبقيوس المجتمعية العارمة، وكما هتلا من المادة الفكرية التي لا تزال تحتفظ بنضارتها وطراوتها وحيويتها حتى يومنا هذا، رغم حجم المسافة الزمنية التي تفصل الكاتب عن المكان من جهة أخرى.

ثمة، إذاً، الكثير من التفاصيل التي تتراءى لنا كشكيل كيميائي، تتصهر في بوقنته كل مؤنثات هذا المكان، من الوان وظلال وتواريخ ومسافات، بارقة في ذاكرة شخصيات القصص؛ مساحات فارغة تنتظر أن تلتأث، ومؤنثات ساهمت في صناعة الوعي، ولبوة الوجدان لدى الكاتب...

١. صورة المعلم في حجرة الدرس الأولى

يشكل الفضاء الجغرافي الريفي مركز ذكريات علي القاسمي عن تلك السنوات الأولى، غير أن فضاء القرية هذا، عادة ما يطبعه الإهمال، والبؤس، والشقاء، والحرمان، فلم لم يك فيه متسع أو كوة للإطلالة على عوالم الدنيا (الأخرى) المبهنة أو ما يجري خارج البلد (... وكل شيء كان نادراً في ذلك العالم الريفي الشيق

لا يني يتجدد ويفتني في كل تجربة من تجاربه الإبداعية... بلغة شفافة، متدفقة المشاعر والأحاسيس التي لا تخلو من طرافة...

وحينما نحاول تفسير اهتمام علي القاسمي الاستثنائي بتمية "المكان"، يبدو لنا أن ثمة عاملين أساسيين يقفان وراء ذلك الاهتمام هما: أولاً، حالة الاغتراب التي عاشها ويعيشها الكاتب خارج الوطن الأم، خلالها نجد صورة ذلك الإنسان الجوّال الدائم التنقل والارتحال، من مقادير ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن في نهاية المطاف. فكل واحد من الأمكة التي عاش فيها الكاتب، هي داخل العراق وخارجه. يملك شبكة كثيفة ومركبة العناصر الجاذبة، تشكل في النهاية جزءاً عضوياً من عملية نموه الفكري، وتكوين وعيه النفسي، وتمكينه من عناصر الانتماء الأولى للوطن الأم... ثانياً، انعكاس حالة الاغتراب هذه على نفسيته، مما ترتب عنها حنين عارم. لا يقاوم إلى وطنه الأصلي عامة، وإلى الريف العراقي حيث مسقط الرأس بصفة خاصة.

وهنا نجد أنه كلما ابتعد الكاتب عن مسقط رأسه، فقد بذلك هذا الاتصال والتواصل الحميم مع مرائع الصبا الأثيرية بكل ما تحمله هذه الأماكن من حنين وشوق. ولهذا السبب الوجداني نذر الكاتب نفسه كسادن وحارس لذاكرة هذا الفضاء الريفي الذي انغرس فيه انغمساً، ليتحول بعد ذلك إلى ما يشبه الشجرة السامقة، جذورها تمتد عميقاً في هذا المكان/الهناء، وإن كانت فروعها تطول أرجاء أخرى/الهناء.

ولقد كان فضاء الريف العراقي في هذه المجموعة القصصية، بمثابة جوهرة الأمل والألم التي استطاع الكاتب أن يظفر بها، حيث القرية معدن صاف لحياة الإنسانية، قد تكون غير إنسانية في القرن الجديد بفيض المال والحركة والضياء والمראה والنفاق واغتصاب الكرامة والغد

المعارف والرموز الثقافية والاجتماعية والحضارية. وبهذه الموسوعة التي قل نظيرها، يضاهي الطائر المعاصر المحلق في علواء السماء، بل إنه طائر هائل بحجم سرّ بأكمله، ودليلاً على ذلك عدد الأجنحة المعرفية التي يحلق بها القاسمي في سماء المعرفة والإبداع والعلم...

كل هذه المعارف والرموز تتصهر في نسج قصصه التي تروي مأساة أجيال من المنفيين والمهاجرين والمضطهدين، يلتقط القاسمي، بعض الانخراط والمعايشة والمكابد. بعض لحظات انكساراتهم الكبيرة، وينشرها في قصصه القصيرة، بأسلوب مشوق أخذ، لا يخلو من حس مرهف. كما تطوي قصصه، كذلك، على العديد من الإشارات والرموز التي توحي أكثر ما تصوّر، من خلال بلاغة توصيل الفكرة/الرمز، هي قالب قصصي بديع. وهذا ما نجده بشكل جلي في مجموعته القصصية الموسومة بعنوان: "رسالة إلى حبيبتي" على وجه الخصوص.

أولاً، شذرات بارقة من صورة طفولة الكاتب الهاربة

إن التامل في مجموعة "رسالة إلى حبيبتي" القصصية لا بد أن تهر، وتستوحي مخيلته نبرة ألم عميقة مما هو كائن من جهة، وانخفاف لذيق بلعظات ولت ومضت، وبإمكان طفولية من الريف العراقي من جهة ثانية. وعلى هذا الأساس المكين، يعمل علي القاسمي على استرجاع ذكريات الصبا التي يمتزجها بالأبيض لأنها تنتمي لزمن بكر غير هذا الزمن الآتي القشوم، آخر ما يحمله هذا الريف من رموز البساطة، وعناصر الإثارة، باعتباره فضاء التشكّل الوجداني والعاظمي والروحي. هي، إذاً، استمدادات حلوة كبيرة لأشياء طفولية صغيرة، أحبها الكاتب بحرارة، وكتب عنها بصديق، ويتقاسمها معنا بكرمه الأدبي الذي



لم يكن مُقدِّراً خطورة عواقب هذه الفعلة التي ترتقي في نظر هؤلاء المربين إلى مستوى الخطيئة... وهنا بدأ البحث عن الجاني حتى ينال عقابه، ففي الوقت الذي لاذ فيه باقي التلاميذ بالمصمت المطبق، خوفاً من عواقب الأمور، يفاجئ الجميع بالطفل وهو يُشهرُ اعترافه أمام الملأ بأنه هو الفاعل، حتى يظل منسجماً مع توجيهات وإرشادات أبيه الذي كان يردد أمامه وصيته التي كررها كثيراً:

قل الحق ولو على نفسك... وهنا بدأ الجميع يلتفتون وأصناف العقاب التي سيتعرض له الطفل/المعترف، والكل يشفق لحاله على عواقب فعلته، وما ترتب على ذلك من طرده، وحزن أبويه، في هذه الأثناء صاح المعلم بصماح، وعلى غير ما هو متوقع: «تصفيق... تصفيق مرة أخرى، لأنه قال الحقيقة».

انقلب الغم فرحاً، والكتابة إلى زهو وافتحار، فقد نجح التلميذ في تحلُّل المسؤولية، عندما لم يتكرر لما فعله، كما نجح المعلم، في الوقت ذاته، في الإيلاء من قيمة الصديق، وتكريس فضيلة التسامح، فكان هذا هو الدرس الأول الذي يتلقاه الطفل قبل أن يشرع في تعلم مخارج الحروف، ومعاني الكلمات ودلالاتها...

وهنا يقدم لنا الكاتب الطفل وهو متشبع بمقومات التربية الأسرية أيما تشبع، ذلك أن التربية التي تربيها السارد/الطفل في بيته، على يد أبيه ليست تربية تاطيرية بالمعنى اليداغوجي، بل تربية فطرية، غايتها تمجيد تحمل المسؤولية والاحتفاء بقول الحق.

وهذه التربية القبلية هي التي شجعت الطفل، وحثته على فضيلة الاعتصاف، رغم حسمه بالكلفة الباهظة، حينما قرر إثبات أمر غير مسبوق، وهو يعلن مسؤوليته عن الضحك البريء الذي صدر عنه، في لحظة من لحظات دخول المعلم صف المجرة، وسقوطه المفاجئ... باختصار شديد، تعكس القصة

صورة المعلم في هذه القصة مفارقة تجمع بين الجِد واللعِب حيث يركِز القاسمي على لحظات دخول المعلم قاعة الدرس لحظة بلحظة

عصا غليظة طويلة أدخل مرأها الرعب في نفسه ونفوس الآخرين» (... غلاظ الطبع) «كان المعلم يقف خارج الصف بطريقة عسكرية...» (، أجلاّف) «وهو يهدق فينا دون أن يهرك شفقيه بسلام أو كلام منتظرا انتهاء مراسيم استقباله...» (لا يرحمون من يقوده شغبه أو نزقه الطفولي إلى سبيلهم...)

فصورة المعلم في هذه القصة مفارقة تجمع بين الجِد واللعِب، حيث يركِز القاسمي على لحظات دخول المعلم قاعة الدرس، لحظة بلحظة، في الوقت ذاته ينتقل بين الفينة والأخرى إلى وصف صدى هذا الدخول على محيا التلاميذ الصغار: «دخل المعلم الصف دافعا بطئه الكبيرة أمامه، رافعا رأسه إلى أعلى، ماذا يده اليمنى الممسكة بالمصا بصورة أفقية كبنديفة وكأنه يشن هجوماً بالسلاح الأبيض على كتية كاملة. وهجاة عثر بعتبة الباب فسقط بكل ثقله أرضاً على بطئه ثم تلقى الأرض بيده اليسرى فاختل توازنه وانقلب على ظهره وارتفعت ساقاه في الهواء، كما يتهاوى هرم من الأحجار رتبا الأطفال» (٢).

فما كان لهذا الحدث الطارئ إلا أن يَفْجُر ضحك الأطفال لمنظر المعلم، وهو يسقط سقطه البهلواني على خشبة المسرح، فيما انتعلت ضحكات التلاميذ هجاة استمر الطفل في الضحك... بهراة... من وحي ما وقع، وما شاهد، غير أنه

والشاق إلا الصبر والإيمان، فضلاً عن نافذة الكتب التي اعتبرت وسيلة هامة يشرب من خلاله الريني إلى عالم المعرفة؛ كتب لا تزال رائحة ورقها المزق والعتيق عالققة في البال لا يحومها زمان، ولا تحولات مكان. فها هو الطفل يسأل أباه بدافع فضول جارف لمعرفة ما يقرأه، فيما يجيبه الأب أنه سيتعرف على ذلك عندما يلتحق بالمدرسة. فهناك دائماً تأجيل لإرضاء فضول الطفل، وهو ما يزيد من تلهفه نحو عوالم المدرسة التي يستمكنه بعد ذلك، من معرفة ما ينهمك الأب في قراءته كل مرة، حتى يرتقي بهذه الوسيلة الرمزية إلى عالم الكبار...

ففي وصفه التفصيلي لموقع المدرسة، يحدد القاسمي هذا الموقع في الضفة المقابلة للنهر الذي كان الطفل يترده بمعية أترابه. فما بين عالم الأطفال وعالم المدرسة يوجد النهر/العائق الطبيعي الذي يحول دون الوصول إلى هذه النهاية العجيبة (في المدرسة)... حيث كان الأطفال يمججون بما يجري في كتفهم من زنين الجرس المميز، وهتاف التلاميذ بالشديد، كما يجوبون لشكل البنات والحجرات التي تختلف من بيوت أهل القرية... وحينما حبله والده ووضع في القارب الذي أقله عبر النهر، كانت تلك المرة الأولى التي يركب فيه الطفل قارباً، لأن عائلته آنذاك كان يبلغ نهايته عند شاطئ النهر...

ولأن كانت الطفولة لدى أكثر كتابنا المحدثين في مجال السيرة الذاتية، هي طفولة صارمة، لا تعرف ألوان اللهو أو الأخطاء البريئة، أو حتى الشغب الطفولي المحبوب، فإن طفولة القاسمي ستجملنا كتكشف في الدرس الأول مقلوبة مشاغبة وجوا لا يخلو من مفاجات وأحداث مثيرة مشوقة...

كما أن يقدم صورة استباقية رهيبة للمعلمين آنذاك، فهم قساة «وصل رجل مضخم البطن يمسك بيده اليمنى



باب البيت: أحسست قلبي يضطرب
ويخفق بشدة مثل جناحي عصفور
مذعور وأنا أمد يداً مرتعشة إلى
مطرقة الباب فيشعلها الخوف فلا
تكاد تلمسها. لم يكن أحد يدري ما
وراء ذلك الباب الموصد دوماً، ولم
يفض امرؤ سرّ المرأة الوحيدة التي
تقلن تلك الدار العالية الأسوار (٢).

بلغ الفموض أوجهه في توصيف
المرأة داخل البيت إلى حدّ كان البعض
من الرفاق يتهايمسون عن جنية أو
معنوية، حين يمرّ بالقرب من جنيّة
المنزل القابعة وراء أشجار المصنّصاف
السامية التي تسدل أعضائها مثل
ذؤابت شعر طويل، يغطي الجدار،
فيزيد الدار غموضاً.

فالمراة ظلت حبيسة الجدران
لأسباب لا يعلمها الآخرون، فقد
ناصبها الزمن العدا، يئلبها فلا
يئلب، يئلبها فلا يتعب، وليس لها منه
مهرب للتخلص من هواجسها الحزينة
إلا الذكريات، لتلجأ إليها هاربة من
وحدتها، علّها تنقلها إلى خارج المكان،
لتتيح لها الانفلات من قبضة سطوة
الزمن النشوم الذي يخيم بظلالها
على حياتها رداً من الزمن....

أما الطفل، فكان لا بد أن يستعيد
كرته الجديدة التي قذف بها سوء
حظه عبر الجدار إلى داخل تلك
الدار، حينما كان يلعب وحده عصر
ذلك اليوم القاطئ...وحينما فتحت
الباب، وبعد لحظات التردد قبل
اجتياز عتبة الدار، أصرت المرأة
بلطف على أن دخول الطفل لينتقم
كرته بنفسه، مشجعة إياي بابتسامة
عذبة ونظرة رؤوم..جداً له وجهها
طبيعياً، مثل وجوه نساء البلدة.
وإذا كان ثمة ما يميزها عن غيرها
من الوجوه، ففلاحة الحزن التي لا
تخطئها العين، والتجاعيد الكثيرة
التي رسمتها السنون حول عينيها،
وسحنة وجهها، غير أن ابتسامتها
الحنون لم تفارق شفثتها....

عرضت الأم على الطفل أن يقبل
منها قطعة من الحلوى وكأس حليب،
ولم يرفض، لتبدأ بعد ذلك استرجاع

وبيئهما هو على تلك الحال، ظهر في
أعلى النهر سرب من البط البري،
رأى الطفل بطته وهي تتحرك ببطء
نحو السرب، ثم بسرعة متزايدة وهي
تبعث بصيحات مماثلة لما كان يطلقه
باقي السرب، وتتضمن إلى بقية البط،
وتساق معاً في وسط الماء منعقدة
مع المجرى، وتأخذ في الابتعاد شيئاً
فشيئاً حتى اختفت نهائياً، رغم مناداة
الطفل لها دون جدوى....

هكذا يترسخ الدرس الثاني في
ذاكرة الطفل، ومفاده أن الجانب
الطبيعي في علاقته بالوزة هو
الأكثر صلابة ومتانة، وليس الجانب
الطرائي الذي جعل من الوزة رفيقة له؛
فنداء الطبيعة أقوى من نداء الرفقة
والصدقة خصوصاً إذا تعلق الأمر
بصدقة غير متكافئة، تجمع ما بين
إنسان وحيوان...إذ لم تستطع البطّة
أن تقاوم وجيب الطبيعة في داخلها،
فانطلقت مع السرب حرة طليقة كما
هو شأن باقي البطات الأخريات من
جنسها....

٣. سيرة الألم وانفتحت على مصراعها؛

قصصه بأسلوب مشوق، متدرج
الخطوات، ففي قصته: "الذكرى"
يعكس لنا الكاتب حكاية امرأة
منزلة، تعيش بمنأى عن محيطها،
لا تزور جيرانها ولا يزورونها، بل لا
يُعرف حتى اسمها، حتى آل الأمر
للمنز بصورتها إلى أن يجمل منها
الآخرون شيئاً يعيش في ظلام ذلك
البيت الموصد.

فقد كان أغلب الرفاق يعتبرون
البيت لقراً يحمل العديد من الأسرار
حتى اللحظة التي سيتمكن الطفل فيها
من ولوج هذا المنزل الغريب، عندما
أراد أن يستردّ كُرّه التي سقطت في
ذلك حديقة ذلك المنزل، بل إن أكثر
الرفاق لم تكن لهم شجاعة الإحراج
في معرفة ما وراء سور البيت، وكان
الطفل من بين هؤلاء، حيث نراه هنا
يصف اللحظة التي يقترب منها من

. بشكل غير مباشر. تلك السطوة
الرمزية التي مارسها التربية العائلية
المبكرة جداً عليه، ومظاهر استمرار
مفعول تلك السطوة في عالم المبرمة،
ولمّاذا لا يزال الكاتب منبهرًا بتلك
اللحظة، مهتماً بها إلى درجة الكتابة
عنها للقرأ، بعد مضي زمن طويل من
زمن وقوعها.

٢. فضاء النهر المفتوح على حكايات طريفة وعجيبة؛

أصبح من المتعارف عليه أن الكاتب
أو الفنان يعمل على إضفاء الكثير من
الخيال على الأحداث والشخصيات
في أثناء تصوير شخصياته، سواء
كانت تلك الشخصيات إنسانية أو
حيوانية، حتى تكون هي النهاية في
ثوب الشخصيات الفنية، وليست في
ثياب الشخصيات الواقعية.

فبعد اجتيازه لمبة الدرس الأول
بسلام، ما هو الطفل يذّاب وينجح في
السنة الرابعة الابتدائية، حيث استحق
من أبيه هدية نجاحه...هكانت هدية
الاب لصنبره عبارة عن بطّة صنيهرة،
ثم أخذت تكبر وتكبر بسرعة، ومهما
تكبر الألفة والمودة بينها وبين الطفل،
حتى أضحت صديقته الأثيرة ودعيتها
المفضلة، سمّتها اخته فاخترت لها
اسم فهاء.

كانت البطّة تستجيب بعد ذلك
لكل من يناديها بهذا الاسم، كأنها
أدركت أن اسمها هو كذلك...هكانت
تلازم الطفل أينما حل وارتحل لينتهي
بها الأمر إلى النوم بالقرب منه على
السرير....

كما كانت دار الطفل لا تبعث كثيراً
عن التهرل الذي كان فضاء الأب المفضل
للصيد، حيث يصططح الصنبر أباه،
يستأنس بأجواء المكان هو وبطته،
وحيثما يحين موعد العودة إلى المنزل،
يكفي لمناذاتها باسمها لتتقل راجعة
إلى نحو الطفل بسرعة، ثم تمشي
وراءهما متباعدة إلى المنزل....

في يوم من الأيام، يسافر الأب
لقضاء ماريّة، ويستأنذ الطفل والنته
لاصطحاب بطته إلى النهر لتسبح.



جمالياته سواء في انفتاحه أو انغلاقه، فهو يعيش وجوده الخاص وينبني كدالات ورموز، وهو أولاً وقبل كل شيء، فضاء لتجاوز الحياة والموت، الحرية والمنع، رموز الطبيعة ورموز الواقع، فضاء القصة هنا لا يكون بدون وظائف، كما أنه لا يكون بدون دلالات، من هنا تتغير رؤية الطفل لما هي البيت الذي يلغى الغموض وهو في الخارج، بعد أن استأنس بما فيه وهو بداخله...

كما أن اليوم الصور الحامل للعديد من التذكارات لا يستهدف الوقوف على الأطلال إلا بقدر تحوله إلى سدى لأصوات غائبة، وذكريات هاربة تتراعى لعبة التذكر والنسيان... فهؤلاء المخلدين في اليوم الصور ليسوا مجرد أسماء أو شخصيات يرد ذكرها بصفة عابرة وعرضية بالنسبة للألم، إنهم حيوات مألوفة بالتفاصيل، وشخصيات وشمت ذاكرتها بوشم لا يئلى ولا ينسى...

ثانياً: مظاهر الاغتراب في فضاء المهجر

لا يرتفع الذاتية في قصص القاسمي إلا برحلة الخروج نحو آفاق أوسع وأفسح في سبيل طلب العلم والتجصيل... حيث الانطلاق من وضعية تملك الوطن إلى الحرية عنه، وطنه. مثل آلاف المثقفين العراقيين. منذ أكثر من ثلاثين عاماً بسبب الأجواء الشمولية الخائفة للفكر ثم الاحتلال الأمريكي؛ وأنه يؤمن بأن التغيير والتقدم يمتان في خلال نشر الثقافة، والتعليم الجيد، واحترام حقوق الإنسان... وهي الشروط المجتمعية التي تنتمي في بلاده في الأرواح الأخيرة مما دفعه إلى تأجيل عودته إلى بلده المحبوب...

من هنا رأينا أن علي القاسمي جوال أفاق منذ صباه حتى الآن. فهند صباه وهو يترك البيت الريفي العائلي ليجول أفاق القرية إلى حدود النهر، ومنها إلى المدينة ليترعرع على

الأولى، ثم ما تلبث تكبر وتكبر مع توالي الصور، حتى تصل ذروتها التصعيدية مع الصورة الأخيرة...

في البداية يتصطب والدها الذي كان يحبها جما ويدلها بالهدايا والحلوى والتبلى كل يوم ولكنه مات في متفان شبابه وهي صغيرة... بعدها يأتي دور صورة الأم التي ستطولها يد الموت الغاشمة... ماتت هي الأخرى بعد بضعة أشهر من وفاة والدها، كأنما لم تحمل فراقه، أو كانت تتعجل للحاق به، ولكنها تركتها يتيمة الأب والأم.

في الصورة التالية، نجد أخاها الذي كان يكبرها بعامين... ويبدو أن في الصورة وهما يلعبان سوية، ولكنه مات وهو على وشك أن يخرج من كلية الطب...

وهذا هو زوجها وهو على صهوة جواده. لقد كان فارساً مولماً بركوب الخيل... وسقط يوماً من جواده على رأسه على إثر قفزة غير موفقة، ولم يكن يرتدي خوخته... مات. ولم يمض على زواجهما أكثر من عام واحد وكانت حاملاً بفردي...

بعدها أشاحت الأم بوجهها عن الطفل وهي ترفع منديلها مرة ثانية إلى عينها. ثم قلبت الورقة فحلات صورة كبيرة تملأ الصفحة بأكملها، إنها صورة فريد الذي يشبه علياً... كان هو ما تبقى من أهلها. كان في غاية الوداعة، ومجتهداً كذلك. لو عاش لأصبح اليوم طبيباً أو مهندساً...

بعد هذا الموقف الحزين هم الطفل بالخروج بعد تناوله قطعة الحلوى. شقته المرأة إلى الباب، طالبة منه أن يأتي إليها متى شاء... وهو خارج من بيتها، رمقه في الزقاق أحد الأطفال، فقال له بعشقة:

«هل رأيت الجنية؟» أجبته باقتضاب: «إنها على غير ما كنا نظن. ومضيت إلى منزلي بصمت» (5). نستنتج مما سبق، أن للمكان

شريط ما مضى من سيرة حياتها، حيث أخبرته بأنه يذكروها بأنها الذي رحل عنها، وهو في مثل سنة عشر سنوات...

ورغم تسليمها بأن الحزن على الأحبة يبداً كبيراً جداً، ويتضائل مع مرور الوقت... إلا أنها ما تزال تشكو لوعة الفقد، ولوعة الغياب كلما تذكرته، أو طاف حولها طيف يذكروها بصغيرها هذا وهذا ما استشعرته بقوة وهي ترمق الطفل...

هذا التشابه بين الطفل وصغيرها الفقيده حركه في أعماقها رغبة حثيثة في استرجاع ذكرى ابنها، فاندفعت تجري لجلب اليوم صور العائلة من الداخل. بعدها جلست بالقرب من الطفل، واستأنس لها واستأنست له، وفتحت المجلد لتبدأ من بدايته...

ومع فتح مجلد الصور، تشرع الأم في توظيف لعبة الدمى الروسية التي تكون عادة حبل يكثر من المفاجآت، وتسمح بطريقة فجائية. حيوت انعطافات ظاهرة في علاقة الأم بالطفل.

فما لا شك فيه أبرز مواصفات لعبة الدمى الروسية، حرص أصابعها الشديدة على تمتين وتوطيد عرى الترابط الأسري، من خلال الدمية الأكبر التي تحمل بداخلها أربع دمي (4) كما هو معروف. فمناصر التقاطع واضحة للعين بين لعبة الدمى الروسية واليوم الذكريات في هذا النص القصصي: «هناك موت لأمر الناس، وهناك بالمقابل محاولات تخليد هؤلاء في شكل دمي خشبية، أو في صور تجعل هؤلاء الأموات يبعثون مع كل لحظة يفتح فيها اليوم الصور هذا... فيكثر من حس الترقب والتوسس وانتظار ما سيقع، لحظات انفتاح الألبوم، يحدث في هذه الأثناء انقلاب في طريقة تمايل الأم وبتأثير وتبريد ويشكل تصميدي مع كل صورة على حدة، لكننا حدة الألم النفسي التي تهمر قلب الأم تبدأ صغيرة في التكون ككرة الثلج يفتح اليوم الصور مع ظهور الصورة



الحوان بصفة عامة، وبالكلب خاصة.

فقد شكل الكلب لير منذ خمسة عشر عاماً رفيقاً للسيدة ديبون في وحدتها، يضع رأسه الدافئ على فخدها فتستسلم للنوم. في حين، كم مرة غازلت سمير فكرة التخلص من هذا الكلب المدلل الذي يثقل كاهل سمير بالواجبات الإضافية التي لا طائل منها من منظوره الخاص. وهنا يستعيد سمير الماضي، وكيفية تصرف سكان قريته الصغيرة مع الكلب المسمور أو المسلول ويستريحون. ولكن كيف السبيل إلى ذلك؟ فالوصول إلى القمر «يسر من الانفراد بالكلب لير هذه الأيام، إذ أن مدام ديبون لا تفارقه

البته، فهي تمرضه وتاسيه بلمساتها ومسانئ ونظراتها الحزينة طوال النهار، إذن متى يموت الكلب لير فيستريح ويريج؟» (٧).

حتى أن هذه السيدة الفرنسية المعجزة عارضت بشدة ما اقترحه عليها الأطباء بإعطاء الكلب حقنة قاتلة لوضع حد للألم، واعتبرت ذلك إجراء بشعاً ووحشياً وخالياً من الشوق والطف الرفيعين اللذين كان

الفرنسيون يتحلون بهما... كما لا نفتأ المعجز من عقد مقارنات غير موفقة في موضوع طبيعة تصور الحضارة المربية لتربية الكلاب، تقول في هذا الصدد: «أنا أعرف الشيء الكثير عن حضارتكم، فأنتم تعتبرون الكلب كائن حي كالإنسان له مشاعره وأحاسيسه التي ينبغي مراعاتها» (٨).

ومما لا شك فيه، أن سمير يدرك مدى الجهول بطبيعة وجود هذا الكائن حي قريته على الأقل، ولكنه لا يستطيع أن يجابهها بالحقبة، ويكتفي بأن يردد في خاطره: «لا شك أن هذه العجوز تهرف بما لا تعرف. آه لو رأت الكلاب المائتة في البلدة المجاورة لقريته حينما كان الشرطة



بها الإبداع إلى مستوى أسنى مما هي عليه في الواقع المعيش... ففي أمكنة المهجر، يشعر المرء عادة بالدهشة منذ الوهلة الأولى بطبيعة الموجودات، ويقبل بنهم على الاستمتاع بالجديد في أقصى درجات الإقبال، لكن عاله الأول يظل قائماً، يظهر ويختفي في ظل غلالة الحائط المازل من زجاج الدهشة، وسرعان ما تتقهقر عناصر الدهشة، وتغدو أمراً طبيعياً ومألوفاً، بل وحتى روتينياً، فهو ما بعد يوم تتشقق تربة الأصل والجنور، وتُخرج من تحتها بُنْيَة الفقد المرة التي تتأى بالمتعة عن الاكتمال...

فمع علي القاسمي لا تحتاج لشرح فكرة صراع الحضارات، واختلافها شرحاً أكاديمياً حتى نستوعب مدى التمايزات الحاصلة بين الحضارتين... لأنه يعتمد على تجسيد هذا الصراع في قصص وحكايات طريفة، يمشيها المواطن العربي هنا وهناك، ليستبيط الحضارية.. هناك قصة الكلب لير يموت نموذجاً لتجليّة طبيعة التمايزات ما بين الثقافتين: العربية والغربية في موضوع العلاقة مع

عالم جديد ليمس هو عالم النضلة والبطلة والنهر، عالم حافل بأطفال غير أطفال القرية، برجال غير رجالها، بسرعة غير سرعتها.. ومما يميزال يتجول بين البلاد والأقطار والناس حتى ليصبح عمله قرين الجولة في الدول المغايرة أرضاً، وجنساً ولفة، وتقاليده، وعادات (٦).

كل ما سبق، يرسخ صورة شخصية علي القاسمي غير التقليدية في علاقته بالآخر: علاقة لا تتركز على العداء بين المهاجر وبلد المهجر، ربما تتطوي تلك العلاقة على مقدار من التوتر، ولكنها لا تقتصر على العداء وحده، فهي اعتقادنا الشخصي،

أن علي القاسمي يظهر في خلال هذه القصص أكثر تشبهاً بعرويته التي أدت به ثقافته الغربية، ويا لسخرية الأمر، إلى شدة ارتداده إلى أصوله العربية في أدق جزئياتها وتفصيلها، كما أن ثقافته المتعددة المشارب هذه، تخلق ظلال الشك على الفكرة القائلة بالهوية الأحادية. من هنا فإن تمننا في طبيعة العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية. في عمقها . تجعلنا نقرّ باعتقاد لا يتزعزع، بأن المهجر بصفة عامة خلق لكي يجعل القاسمي يحب وطنه أكثر من أي وقت مضى...

١. ويظل الشرق شرقاً والغرب غرباً؛

لا شك أن علي القاسمي لا يني يذكرنا بخصوصيات الآخر، وتجليات هذه الخصوصية في هذه الجوانب أو تلك، فمخارج التمييزات الكبرى بين الشرق والغرب، بين دار الإسلام والمسيحية، بين التقدم والتخلف، بين الشمال والجنوب... تبرز فروقات أخرى لا تقل أهمية من واقع الحضارتين على مستوى نمط العيش، وبعض التفاصيل الصغيرة التي يرقى



تطاردنا من أوتة لأخرى وتقتلها رمياً بالرصاص»(٩).

ولا يتردد سيمر من طرح القضية من مختلف جوانبها؛ فقد يحدث هذا في المدينة، أما في القرية حيث تستخدم الكلاب للحراسة، فليس هناك من فلاح يسمح لكلبه بولوج الكوخ أو الاقتراب من مجلس الجماعة. الكلاب جميعها نجسة. أما في فرنسا فه يطمعون الكلاب بأيديهم ويفسولونها في حماماتهم ويفعلون كل شيء من أجلها، وحتى البقالات الكبيرة تملأ بالاطعمة الشهية الخاصة بالكلاب.

وهو الآن في مرحلة احتضاره، ومدمد ديبون لا تكف عن التلم والتوج لحاله، وترثي مصيرها بعد موت كلبها الذي استمرت أنفاسه تتلاحق صاعدة هابطة، وتمتزج وريداً رويداً، ولا يبقى سوى نحيب الأرملة المئوج المقلع.

وهنا نستنتج . مع عهد الكريم غلاب . أن هناك مفهومين مختلفين عن الكلب في هذه القصة. هل هما مفهومنا حضارة أو عقلية أو ثقافة أو ديانة؟ في الإسلام: إذا ولغ الكلب في إناء أحدهم فليصله سبعاً والثانية بالترتيب. ولكنه في حضارة أخرى يلغ في فم المرأة. وكل جسمها ت دون أن تقبل مرة واحدة أو مرتين (١٠).

وبعض الكاتب في سرد قصصه الطريفة التي تبرز مدى التمايزات ما بين ثقافة الأنا وثقافة الآخر. يستعيد الكاتب فضاء الريف العراقي باعتباره مكان الإحساس الطفولي بعناصر الجمال الأولى من موسيقى وأنغام وفلكلور شعبي ومواويل وأهازيج ريفية... كل هذه المكونات ظلت كامنة في لواعيه، حتى ولو تفرق عن وطنه، وجال وصال في أرجاء المعمور... وهذا ما تمكسه قصة «الجنور في الأرض» وتجلوه أحسن جلؤ...

فها هو السارد يسترجع لحظات الصبا والشفق الطفولي، حيث تمسحه أغشاش الرعافة، وتفرحه الماويل، وتسعره حلقات الديكة في

ساحة الضيعة كلما انتقل اثنان، فتاة وشباب، من دنيا العزوبية إلى دنيا الزواج. وكانت الأعراس تستمر أياماً وليالي، خصوصاً إذا كان العروسان من ميموري الحال، لدرجة يصف السارد حال قرينه آنذاك بأنها «مثل الضيعة الرحبانية الحللة تحت ضوء القمر عند آعاب الفيم».

أما الآن/هناك، وهي الضفة الأخرى، يستمع إلى صديقته هيلين التي تعزف له الحان بيتهوفن وشوبان وموزارت وياخ، ينصت لها، يستمع، ينظر إليها بإعجاب وتشجيع، ولكنه لا يحس بالحنين يبلور الدموع في مآقيه... فأنغام البيانو لا تحمل له على موجاتها تلك الرعدة الباردة، ولا تقجر في أغوار عينيه الدمة الدافئة المريعة...

كل شيء حوله يتشرب بالأنغام الخالدة لكبار الموسيقيين إلا قلبه. فقد كانت تصدح فيه أنغام الناي المتصاعدة بين أشجار النخيل الباسقة، والحنان العود التي يمزجها فجري على أبواب بيوت القرية، وأهازيج أبناء القبيلة المنسجمة مع دبكةاتهم، وأناشيد القرويات في موسم الحصاد وحكايات أمه في لثالي الشتاء المطرقة، وخوار الأبقار، ومواء قطلة المدللة، وضحكات أخوته الصفار، وأما أنغام البيانو فقد أخذت تتضاهل شيئاً فشيئاً حتى استعالت إلى مجرد رموز موسيقية كتبها هيلين على ورقة مخططة أخذتها من أحد دهانره الخاصة بالرسوم الهندسية»(١١).

فكل نعمة تأتيه من عمق وطنه في الريف العراقي، لا يمكن أن تساويه آلاف من النسخات الغربية التي تستحيل في هذا السياق النوستالجي إلى رموز موسيقية تخلو من حرارة التواصل، وتقتر إلى وسيلة التطريب، وتظل رنات موسيقية بلا روح... فما يمكن ملاحظته هو الانفعال الفاتر بين السارد وهذه الموسيقى التي تعزفها هيلين، فحاطقة القاص لا تخفرها هذه الرنات، ولا تتجاوز

معها، لذلك ترسو على سطحها لا تبارحه.

كما أن الذات في هذه القصة «الجنور في الأرض» لا تعاني من قهر المكان فحسب، بل تجد نفسها تقف وجها لوجه أمام تساؤلات تمس تكوينها الثقافي والأخلاقي والنفسي، فقد بدت الذات مأزومة ومضطربة وحائرة، لأنها تحمل في أعماقها بذور الضياع.

إن شخصية هذه القصة تعتبر مثال لكل شاب عربي مثقف حل بذلك الديار الأخرى/المهجر، حينما ينظر في علاقة عاطفية مع امرأة أجنبية، لتنتهي قصة الحب . عادة . نهاية حزينة. كلها خيبات أمل، وإحباطات، وجروح غائرة... وهذا ما نجده في حالة شخصية هذه القصة الذي ملأنا حلم . وهو في غربته . بأمارة تبث رقتها الدموع في مآقيه، تبكي معه لتمزج دموعه بدموعها كتهرين يلتقيان في خليج من المرجان والأحزان. حناها من نوع آخر لم يتقدم من قبل، «حتى إنه كثيراً ما شامل إذا كان ذلك حاناً مطبوعاً أو لطفاً مصنوعاً»(١٢).

فقد كانت العلاقة وطيدة بين هيلين والشاب العربي، وترسخت عرى هذه المحبة منذ مدة من الزمن، وحين يقرر الشاب العودة إلى بلاده . وهو مصير أغلب المهاجرين.. حينذاك يجد نفسه في مأزق ليس نابهاً من ضياع الحلم وحسب، بل نتيجة تصادم منظومته الأخلاقية الشرقية مع منظومة أخلاق المجتمع الآخر الذي يعيش فيه.

فحين ترفض الحبيبة فكرة العودة مع حبيبها إلى المشرق، تكون العلاقة العاطفية ذات الطابع المثالي قد وضعت على محك الواقع، وهنا يظهر الشاب العربي قراره القاطع بفسخ العلاقة التي تجمعهما، فلأنه منه أن حبيبته ستفجر بكاء، أو يفنى عليها كمداً بعد علاقة دامت أكثر من أربع سنوات متواصلة، لكنها أكدت موقفها بطريقها الخائنة «كنت قد تركت الاختيار لك»...

فها هي هيلين تسوق مبرراتها .



فهو أن يتقاضى هذا العراق العليل، ليهدو وطننا آمناً، يطمئن في كنفه جميع العراقيين، بمختلف أطيافهم، واتجاهاتهم، ويمتداتهم...

وإذا عدنا إلى رواية نجيب محفوظ بعنوان: "رحلة ابن فطومة"، وجدناها تتطرق من ذات الهدف الذي انتهى إليه علي القاسمي في "رسالة إلى حبيبتي"... ففي حالة رحلة ابن فطومة (وهو بطل الرواية) يجدر بنا التشديد على أن الأهم من دوافع الرحلة، وخطتها يجب أن نستعرض المبتغى منها، فالأمر لا يتعلق بخلاص ذاتي يرومه الرحالة فحسب، بل إن أحد أهم أغراض الرحلة هي العودة إلى الوطن من جديد بما يفيد، ويداري جروح: "أريد أن أعرف، وأن أرجع إلى وطني المريض بالدواء الشافي" (١٦). وهو ذات الهدف النبيل الذي يشدد على أهميته في مقام آخر: "من أجل ذلك قمت برحلاتي يا شيخ حمادة، أردت أن أرى وطني من بعيد، وأن أراه على ضوء بقية الديار، لملي أستطيع أن أقول له كلمة ناعمة" (١٧).

تجدر الإشارة إلى أن خصائص الرحلة، تكمن عادة في كون الإنسان يسافر لكي يتعلم، ويكتشف على أقوام آخرين، ويمتق معارفه الثقافية التي اكتسبها. بمعنى آخر، عادة ما يكون للسفر في مثل هذه الحالة... هدفاً تربوياً تويرياً، وتكوينياً.

ولقد برع علي القاسمي في تجميع سيرته الذاتية، بداية دوافع السفر خارج الوطن، مروراً بتحقيق الهدف من السفر، وانتهاءً بلحظة تفكيره العودة إلى البلاد حاملاً معه إكسير الحياة لحبيبة المريضة/العراق... فمن أجل شفاء حبيبته، لم يتردد الكاتب في ركوب الخطر، وهجر الأهل والأحباب، من أجل أعز الأحباب... وقفل المستحيل للوصول إلى تلك البلاد الموصوفة... وحين بحث عن الدواء فيها، "فدلى له أن الدواء المطلوب لا يعاب في فئينة ليشر به، ولا يصاغ بأقراص ليبلع ولكنه من نوع خاص، إنه أقرب

حبيبها كما في القصة السابقة، يقرر الكاتب على لسان سارده أوان العودة إلى الوطن الذي صورته حبيبته في انتظار موعد قدومه، حاملاً معه دواء علاج حبيبته العلية...

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن تجربة الكاتب المغترب، خاصة فيما يتعلق بالوطن، تختلف كثيراً عن تجربة الكاتب الذي يقيم في بلده. فالكاتب في وطنه لا يشهر كثيراً عبارات الحب والعاطفة المتأججة تجاه وطنه المحبوب، حيث نجد نثمة حب الوطن منتشرة على أكبر نطاق في الإبداع المهجري، حيث لا يني المبدع من سرد ما يمانيه من الشوق والحنين والتحرق، وهو بعيد عن أهله وأحبابه...

في هذا السياق تأتي قصة "رسالة إلى حبيبتي". فمع كل انتقال وسفر وارتحال، يجيء ما يذكر الكاتب، مؤنياً بأنه غريب، ويحثه على ضرورة عودة السندباد من السفار، واستحالة عيشه غريباً هنا وهناك، وإلى الأبد... ويأنه أن الأوان ليحلم الطائر أخيراً على أرض الوطن الأم بعد طول تحليقه في غلاء السموات... ويأين سنوات الهجر لا بد أن تتوجه لحظات الوصل بين الحبيب والحبيبة... الأمر الذي يجعل من كتاباته القصصية شهادة مشفوفة بذكريات المقلوبة، يسترجعها وكأنها وقعت البارحة، معادوا قراءتها قراءة العاشق لرسائل حبيبته اللواتي، برغم الغياب، لما يزلن حاضرات في القلب، وراسخات في اليال. إنه نموذج الكتاب العراقيين الذين يتوهون عشقاً وصباية في بلادهم... فهم كثر لا محالة، ولكن علي القاسمي يتسم بصفات تجعله متميزاً عن غيره من العراقيين الذين وجدوا أنفسهم "خارج المكان" على حد تعبير إدوارد سعيد...

فهو كاتب رقيق بصوره الإبداعية، أسر بأسلوبه الإبداعي، كريم في علاقته بالآخر، عاشق لوطنه حد الجنون، ومريض بمرض عضال اسمه العراق، أما داؤه الأوحـد والوحيد

سواء الحقيقية منها أو المصطنعة. إضافة مشروعية على ما تقوله، حيث تستعطر في قولها كما لو كانت تقرراً نشرة اقتصادية بتهمل: "أنت تعلم تماماً أن مستوى المعيشة في بلادك منخفض جداً، وأن الوسائل والمعدات التي تتطلبها بحوثك العلمية من مختبرات ومكتبات ليست متوفرة. فأنت بموعدك إنما تكتب بنفسك شهادة وفاة لمستقبلك المهني، ولن تقدر أحداً بملك. أضف إلى ذلك أن الأمريكيات اللواتي رافقن أزواجهن إلى هناك لم يحتملن جفاف الحياة وخشونتها، وعُذْن بعد فترة وجيزة، وإذا كنت مصراً على اختيارك هذا، فأنا أفضل أن نتالم قليلاً اليوم على أن نندم كثيراً غداً. ولكن لتبقى صديقين، واكتب لي عن أحوالك عندما تجد الفراغ لذلك" (١٢).

وهذا الموقف يذكرنا بملاحظة إدوارد سعيد المشنجة بثلث المرأة الأمريكية المفضلة: "يصعب علي الآن أن أعيد تركيب مشاعر الهجران المرعبة التي كانت تجرني إليها وهي علي أهمية تركي، وهو ما كانت تفعله غالباً مايني أحيك، لكنني لست مفرمة بك، تقول وهي تلبثني بأنها قررت الانفصال النهائي بيننا" (١٤).

يلقى عبد الكريم غلاب على هذا النوع من النهايات قائلاً: "هكان الحب تجربة عابرة للروح، نجحت لأنها لم تنته به إلى رباط مقدس، أو غير مقدس، وإن انتهت به إلى تجربة مع إنسانة تفكر بعقل الحاضر، وتعيش حياة المستقبل، وتمتع الروح بالفن وهي تعزف أجمل ما أبدع الفنانين من موسيقى، وتنتهي أخيراً إلى أن الشرق شرق والغرب غرب، وكان العقل عين العقل هو الذي انتصر بينهما في ساحة ألم، قران هادئ يتحول إلى صداقة تعيش ولو في الذاكرة" (١٥).

٢. العودة المستحيلة إلى المكان
الألم،
بين استحالة عودة الحبيبة مع



بوعله بالنهر، وحبه الطفولي للبيئة، وقصة حبه لهيلين... وصولاً إلى مرحلة الحب الأكبر وهو حب الوطن العليل، خلال كل هذه المحطات كان الكاتب يعتمد على استرجاع عناصر السيرة الذاتية، وعلى التداخي الفني الذي يضمن تفاصيل هذه الموجودات الموصوفة بفيض من الحالات الشمورية الثرية والبالغة الروعة، ذلك أن للكتابة السردية لدى القاسمي وجوداً خاصاً، هو الوجود الفني الذي يعتبر رهان الكتابة القصصية لدى الكاتب، وهو الرهان الذي نجح بالفعل في تحقيقه، في هذه المجموعة القصصية، بكثير من الجدارة والاستحقاق.

* كاتب وفنان من المغرب

مظهرها، والعباسية في جوهرها، يكون علي القاسمي قد نجح في تحقيق رهان التعبير عن بشاعة الواقع، وشدة تأزمه وانحطاطه، من خلال رسالة عاطفية جداً، وعبر عملية التحويل الكيميائي الكبرى في مختبر القصة القصيرة التي تعتبر أفضل الوسائل التعبيرية لديه في عالم الخلق والإبداع...

خاتمة

من خلال ما سبق، نخلص إلى أن عالم علي القاسمي القصصي، لا يستغنى بتلك الوقائع الصغيرة التي يستعيد من خلالها طفولته ابتداءً من واقعة غرق الوليد في الحب، ومفاجأة حجرة الدرس الأول، مروراً

ما يكون إلى النور ينفذ في عينيك رويداً رويداً، ويتسرب إلى أذنك شيئاً فشيئاً، ويتغلغل فؤادك ويتشرب دماغك، وهذا يتطلب سنوات عديدة. وعندما تعود إلى حبيبك الليلة، تطبق شفقتك على شفتيها، وتضع صدرك على صدرها حتى تصبعا جسداً واحداً وروحاً واحدة، وعند ذلك يسري البلمس منك إليها، وشيئاً فشيئاً تستعيد عينها بريقتها، ويسترجع خداهما لونهما، وتتمكن أعضاؤهما من التشام والحرمة... إنه دواء عجيب بالفعل! (١٨).

وذلك ما فعل الكاتب! لكن حالما أخبره الأطباء أنه أصبح جاهزاً لنقل البلمس إلى حبيبته الليلة، انطلق في رحلة العودة على جناح الفرحة... ولكننا فرحة لم تكتمل، يقول الكاتب على لسان مساره: "فقد بلغني، يا حبيبتي، وأنا في منتصف الطريق، أن قريتنا الوديمة هاجمها لصوص متوحشون، غريبو الشكل والأطوار، عيونهم سهام، وأصابعهم حرايب، قتلوا الشهبان وسجنوا الشيوخ، وأماتوا الديار، وأخذوك يا حبيبتي وسيجوا القرية بالأسمار، وأوصلوا الأبواب، ولا سبيل للوصول إليك، فكمت في منتصف الطريق انتظر الفرج. وما زلت انتظر. يا إلهي ما أمر الانتظار! (١٩).



لا بد هنا أن نشير إلى أهمية المجاز وهو أداة القاص في هذه القصة الأخيرة، لأن المجاز هو القادر على جعل الخيالي واقعياً، والواقعي خيالياً، من دون أن تفقد اللغة طريق العودة إلى أرض مرجعياتها الأولى. وهنا، تكوّنت مرجعيات القاسمي، وتبلورت تجربته القصصية، وسلكت الطرق السهلة الممتعة إلى ترجمة الأحداث والوقائع بدون السقوط في فخ الابتدال والوضوح والتقريرية. وقد صهر القاص كل هذه الأحداث والمعطيات بكل ما أوتي من قوة الذاكرة، وتساؤل الإرادة، وعناد الصمود، وبراءة الرومانسيين...

بهذه الرسالة الرومانسية في

هوامش ومراجع

- ١- عبد الكريم غلاب، مقدمة كتاب علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبي" قصص قصيرة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط: ٢٠٠٣، ص: ١٠.
- ٢- علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبي" قصص قصيرة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط: ٢٠٠٣، ص: ٣٦.
- ٣- المرجع نفسه، ص: ٦١.
- ٤- تجسدية النص الروسي: كتابة وقص في قرية روسية قديمة، كان الأطفال يمتنون جوعاً فصار الأهل يصنعون دمي خشية، يشعرون بالخطر دمية صغيرة تذكّرنا الطفل التري، ثم صار الروس يلونون هذه الدمي ويصمون. انتشرت الدمي كرمز للفن الشعبي الخرافي الروسي، ولا تزال إلى اليوم.
- ٥- علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبي" قصص قصيرة، مرجع سابق، ص: ٦٨.
- ٦- عبد الكريم غلاب، مقدمة كتاب علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبي" قصص قصيرة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط: ٢٠٠٣، ص: ١٠.
- ٧- المرجع نفسه، ص: ٧٩.
- ٨- المرجع نفسه، ص: ٨١.
- ٩- المرجع نفسه، ص: ٨١.
- ١٠- عبد الكريم غلاب في مقدمة مجموعة علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبي"، مرجع سابق، ص: ١٢.
- ١١- المرجع نفسه، ص: ٩١.
- ١٢- المرجع نفسه، ص: ٩١.
- ١٣- المرجع نفسه، ص: ٩٣.
- ١٤- إدوارد سعيد: "حارج للكلان" (مذكرات)، ترجمة: فوزي طرغلي، دار الأديب، بيروت، ط: ٢٠٠٠، ص: ٣٤٥.
- ١٥- عبد الكريم غلاب، مقدمة كتاب علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبي"، مرجع سابق، ص: ٩.
- ١٦- نجيب محفوظ: "رحلة ابن فطومة"، دار مصر للطباعة، الطبعة الثانية، ١٩٨٧، ص: ١٩.
- ١٧- المرجع نفسه، ص: ٩٥.
- ١٨- علي القاسمي: "رسالة إلى حبيبي"، مرجع سابق، ص: ١٠١.
- ١٩- المرجع نفسه، ص: ١٠١.



خمر الكادحين!

تم توقفه، ملياً، أمام "مركزية الشاي في حياة الأردنيين اليومية" إلا عندما بدأت استعيد فصولاً من طفولتي في مدينة الزرقاء التي فشرت على مدار سنتين، في صحيفة "الرأي". أوقفني تلك الاستعدادات لفصول من سيرة الطفولة أمام الشاي، وتخلله كل مناحي حياتنا اليومية، فلا صباح يشرق علينا بشمسه الكبيرة من دون الشاي ولا غروب يحل على برودتنا بسلام من دوله. شاي بالميرمية ذلك هو شاي الصباح، الشتوي خصوصاً، شاي بالنمّنج ذلك هو شاي الغروب المبتدر بعد صهد النهار الحامي. شاي بالقرقة للنساء النفساوات. شاي ثقيل أسود لأصحاب المزاج. شاي بالقرقة والجوز في مقاهي الشتاء.

وكن هل ابتمد الشاي، دم الأردنيين الأحمر القاني، عن أصله كمشروب روحي عند مكتشفه الأول، رهبان الصين؟ لا يشبه شابنا شاي الصين أو اليابان، ولا شاي الإنكليز، ولا شاي الإيرانيين، ولا حتى شاي أشقائنا المغاربة. لعل أقرب شبه له هو شاي الهنود والإيرانيين والاتراك. لكن استخدامات الشاي والنكهات المضافة إليه أزدنياً (ومشرقياً على نحو أوسع) تكاد تكون خاصة بنا.

الشاي، عند تلك الأمم، لا يعمل كمزاج لا بد له مع الطعام. إنه شاي مزاج. ويشارك الصينيون واليابانيون مع المغاربة في استخدام الشاي الأخضر، لكنهم يختلفون عن بعضهم البعض في استخدام النكهات المضافة إليه. المغاربة أضافوا النعناع إلى الشاي الأخضر، لكنهم يخلونه ويسكبونه بطريقة خاصة تجعل له رغبة على وجه الكأس. بينما لا يفعل الصينيون واليابانيون ذلك. فهم لا يخلون مادة الشاي بالماء، بل يضيفونها إلى الماء بعد أن يغلي، وبذلك لا يفقد الشاي خواصه الشاء الطبي. الإنكليز الذين رجحوا الشاي على أوسع نطاق بعد أن نقلوا نبئتته، كما يقال، من أديرة الصين إلى مستعمراتهم في شبه القارة الهندية، يشربون الشاي أكثر منا، لكنه شاي "مسخ"، عديم الطعم تقريباً. تقاليده الوحيدة كانت راسخة ومقدسة عند الطبقة الأرستقراطية، التي أقرضت، أما عوام الإنكليز فهم يشربونه، طوال الوقت، ولكن من دون تقاليد تذكر. التقليد الوحيد هو إضافة الحليب البارد إلى "المخ"، الكبير الذي يطفو "كيس الشاي على وجهه كيطقة نافذة".

لقد قضت، كأي شاي، برأيي، على نكهة الشاي وتقاليد. الشاي الحقيقي، بالنسبة لي حتى اليوم، هو الشاي والفلت، ذلك الذي تمتد أوارقه المرفوعة، أو المطوية، في الماء المغلي لتنتفخ تلك الرائحة العبقية التي تنتشلك من أعماق آبار النوم، أو التي تعندك بانتعاش ونشوة تشبهان الخمر. عندما ذهبت إلى بيروت لاحظت أن مشروب الصباح هو القهوة وليس الشاي. كان غريباً على الذين عرفتهم هناك أن يروني أشرب الشاي لأصحو. الصحو عندهم يكون بفنجان القهوة الذي له تقاليد راسخة وعريقة هناك. حتى الطائفية التي أقيم لبنان الرسمي على رقعتها الموزايقية العجيبة لم ينج منها ما يشربه أهل ذلك البلد. فقد لا لاحظت مثلاً، أن المسيحيين، أجمالاً، لا يشربون الشاي إلا كنساء. كما أنهم يفضلون القهوة، غالباً، من دون حب الهال، على عكس الشيعة في الجنوب والبقاع الذي يعتبر الشاي أساسياً عندهم، ولهم تقاليد في ذلك تشبه تقاليد الإيرانيين، فلا يمكن أن تتخلل حياة الجنوبيين والبقاعيين من دون الشاي، وهو، أيضاً، ليس بعيداً عن الطقوس الديني، فهي عاشوراء يضرب البقاعيون الشيعة الشاي بالقرقة.

والمصريين، خصوصاً، فقرأه المدن، وإبناء الريف وأهل الصعيد، علاقة خاصة بالشاي. إنه اكسير حياة أيضاً، غير أنه لا يرتبط تماماً، بالطعام كما يرتبط عندنا في الأردن (والجوار الشامي)، وإنما كمشروب للمزاج، يستعان، بحلاوته وبعيقه وكافيينه، على شذو الحياء اليومية، وله في الأدب المصري منزلة خاصة تشبه منزلة "الاتاي"، في الأدب والفن المغربيين. اذكر الآن مقطعا لعبد الرحمن الابنودي يتحدث فيه عن الفارق بين شاي القهوة وشاي البيت، يقول: "كبابية شاي القهوة غير كبابية شاي البيت خالص"، "والأتاي، هي الأدب والفن المغربيين واضح، بكفي أن تعود إلى أغاني "ناس الفسويان" أو "جيل جيلالة" أو "الملحون" لتدري مركزية "الاتاي"، في الحياة المغربية، ورغم تجدد الشاي في الحياة اليومية الأردنية، إلى درجة لا يمكن تصوير هذه الحياة من دون وجود الشاي، إلا أنه لم ينعكس في الأدب الأردني. كتبنا كثيراً من قصائدنا، سواء، في الزرقاء أو عمان، على طاولات المقاهي، أو كانت المقاهي ثيمة رئيسية في هذه القصائد، ولكن أين الشاي فيها؟

أين الشاي بالنمّنج، والشاي بالقرقة والشاي بالميرمية، والشاي بالهلل في أدبنا الأردني؟ أين كاسة "الإيشر، كنا، في مطلع شبابنا، ننظر إلى النتين يطلبونها في المقهى بنوع من الحسد الخالص؟

فلن نكن، نحن الشبان الصغار، الفقراء، نملك ما يكفي لشراء هذه الكاسة الماذخة المكونة من الشاي والقرقة والجوز. الشاي في موطنه الأولي (الصين، ثم اليابان) مشروب أرستقراطي، كما كانت عليه الحال في الكلترا، لكنه عندنا عكس ذلك، إنه مشروب الفقراء... أو على حد تعبير شاعر عربي (لا أذكر اسمه الآن): خمر الكادحين!

علينا أن نغير معيار الشعر... هذا هو النداء الذي كان يجول بخاطر الجميع، ولكن الرؤية لم تكن صافية ولا عميقة، هكذا كانت الإرهاصات الأولى لحركة الحداثة العربية؛ الحداثة الغربية سادت العالم في النصف الأول من القرن العشرين، وكانت تلك حركة رفضت تراث الماضي، وتبستها الحماسة البكر للتقدم، وسمعت نعو تجديد العالم... وكانت برفضها للتقليد ثقافة الابتكار والتغيير^(١). أما في أدبنا، فكانت ثمة " طوطيات تقف سدا في وجه أية حركة تبغي التغيير، ولكن مثل هذه الأزمة قانون من قوانين التحول... ومن ثم يمكن الاكتفاء بإرجاع الأزمة إلى الجدلية الباطنية للتحول والتبدل^(٢)، وعلى رأي الدكتور محمد بنيس "الكل متورط في الحداثة، مهما أو ضدها، يفتارها كبديل لموروث الشرق، أو جدارا حديديا يترك الشرق يتيمًا لا شرق له ولا غرب^(٣)"، ولا ضير في أن نستبق الأمور فنقرر أن هذه الحركة قد انتصرت، وما الخلاف الذي دار حول ريادة الشعر، إلا دليل على انتصار الحركة، وإلا فإنهم كانوا سيتهربون من وصمة العار التي الحقوها بالأدب.

مفهوم الحداثة عند الشاعرة نازك الملائكة،

يقترن التراث النقدي للشاعرة نازك الملائكة على ثلاثة كتب (٤) تشكل وثيقة تطبيقية تكشف لنا طبيعة فكرها النقدي، وسجلًا يظهر تطور هذا الفكر.

كتابها الصومعة والشرفة الحمراء، يمثل الجانب التطبيقي في النقد، أما كتابها الأخران فهما مجموعة من الدراسات ألقت في أوقات متباعدة، ثم جمعت بين دفعتي كتاب، وسيكون كتاب "قضايا الشعر المعاصر" المصدر الذي سنتمهده في هذه الدراسة لعدة أسباب

تأملات في الفكر النقدي عند نازك الملائكة

د. طارق مغربي

لكي تكون ناقدًا جيدًا، يجب أن تمتلك في داخلك نصف شاعر، ولكي تكون شاعرًا جيدًا يجب أن تمتلك في داخلك نصف ناقد... هذه العبارة التي أؤمن بها، جعلتني أرصد الآراء النقدية لرواد الشعر الأوائل في مفهوم الحداثة، والحقيقة أنه إلى الآن لم تعط الأهمية الكافية لما يبدليه الشعراء من آراء نقدية تبلور وجهات نظرهم. وأحب أن أشير إلى إن مفهوم "الحداثة" في هذه الدراسة لا يعني أكثر من قبول الشكل الجديد الوافد من الشعر.



الملائكة

أننا نلح... على التذكير بأن الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء" (١٠) وفي موضع آخر "إن أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم - الذي لا عروض سواء لشعرنا العربي - لهي قصيدة ركيكة موسيقيا، مختلة الوزن" (١١) أو قولها: "والواقع أنَّ الشعر ليس موهبة وحسب، وإنما هو نظم قبل ذلك، ولتنظم قواعده وأساسه" (١٢) ذلك، وللغلاة واضعة في هذه القضية من دون شك، ولكن حصينا أن نقول أن حركة الشعر الجديد لم تكتمل أسسها، وقوانينها، حتى يومنا هذا، ولا بد من بعض العثرات إلا أن هناك أمورا لا يمكن لنا أن نتغافل عنها؛ فمذ أن انتشر الشعر الجديد، بدأت نازك بمحاربه، واستنباط العيوب له (١٣)، وعلى الرغم من أن نازك هي التي قوّعت الشعر الحر يجعله مقتصرًا على عشرة بحور، إلا أنها لم تتوان في جعل هذا الأمر عيبا من عيوب الشعر الجديد، كذلك رأت أنَّ ارتكاز الشعر الحر على تقطيعه واحدة يخلق فيه رقابة مغلظة خاصة حينما يعتمد الشاعر إلى إطالة قصيدته... وهو لهذا لا يصلح للملاحم، ويعد كل هذا تلجأ على طريقة إهدام الشعرنا عن هذا النوع من الإبداع عندما تقول: "ولا أنكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة في حياتي" (١٤)

والواقع أن نازك الملائكة في كتابها تعيش وهم الكلايم على الشعر المعاصر، لا تكوصية رؤيتها الشعرية شكلت - حاجزا لامتداد المفامرة وتدمير المعيار، كسبلطة قضائية (١٥) فقد أوصلتنا إلى نتيجة مخيبة للآمال فعلا، فمؤدى القول في الشعر لديها أنه ينبغي ألا يلقى على شعرنا المعاصر كل الطيفان، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها.... إن حركة الشعر الحر تستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتد عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية" (١٦) بل إنها تجزم بأن تيار الشعر هذا سيتوقف في يوم غير بعيد (١٧) لم تكتف نازك بما رصدته للشعر الحر من نواحي، بل إنها أضافت ثلاث ظواهر عامة، رأتها مزللة للشعراء هي (١٨):

رحلة نازك النقدية تمثل حلقة دائرية، ذلك أنها ما لبثت أن شعرت "بعقدة الذنب" تجاه ما حصل للشعر الجديد - الذي بدأ يطلق - من تطور لم تخصب له حسابا.

معاً، وليس الآن، بل منذ أقدم العصور، لأن هذه الأمور موجودة منذ أن وجد الإنسان. إن كل إنسان يمر بفترات نزوع إلى الواقع، وفي فترات أخرى يميل إلى تقيض هذا الشعور، وهذا شيء أساسي في تكوين إنسانيته، وفي ضوء هذا، فإن مسوغات نشوء الشعر الجديد كانت ترجح حالة الناقدة وحدها.

وكانت الشاعرة قد رأت أن الوزن الجديد يحير الشاعر من "طغيان" الشطرين، فالببت ذو التفاصيل الست الثابتة، يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التقطعية السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده، عند التقطعية الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء" (٧)

ولكن هذا الموقف - الحداثي في ذلك الوقت - لم يلبث أن قيد بعدد من القوانين الصارمة ولعل أهمها أنها حددت البحور التي يمكن أن ينظم عليها بشائنية، ومجزؤين ومن البحور الثمانية ستة بحور صافية، ذات تقطيع واحدة تتكرر عددا من المرات في كل شطر هي: الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، المتدارك، أما البعران الممزجان اللذان يخضعان لشروط تكرار إحدى التقطيعات فهما البحر السريع والوافر، ومن ثم تنقل الرابطة بين أيدي الشعراء، مجزؤه الوافر ومجزؤه البسيط الذي يدعى بمخلع البسيط، (٨)

إن نظرة بسيطة تبين لنا أن النهاية العروضية أساسية جدا عند نازك الملائكة، مما حدا بالدكتور هاشم ياغي للقول: "ولملي لا بألغ إذا قلت إن كتاب قضايا الشعر المعاصر كتاب في موسيقا الشعر" (٩) فتنازل لا تقف في فترة تذكرنا بالخليل وعروضه، "غير

منها: أن الكتاب يمثل موقف نازك من الظاهرة الشعرية الحديثة، وهو الكتاب الأول من نوعه - عربيا - على صعيد "قوتة" الشعر الجديد، وأراؤها في هذا الكتاب طبقت عمليا في كتاب الصومعة، إضافة إلى أهمية الكتاب الكبيرة، إذ إنه قد أحدث ضجة كبيرة على الساحة النقدية لم تقف آثارها إلى الآن.

إن هذا الكتاب يشتمل على مبحثين رئيسين، الأول: وضع قانون للشعر الجديد. أما الثاني فهو وصف الطبيعة الفنية لهذه الظاهرة الشعرية، وهناك أمر نود الإشارة إليه في البداية وهو أن القارئ يشعر بأن نازك الملائكة تتكلم على الشعر الحديث في كتابها وكأنها صاحبة الشرعية، وحق التصرف به مقتصر عليها، كونها الرائدة التي خرجت إلينا، بحسب تمبيرها، بأول قصيدة حرة (٥)

إن رحلة نازك النقدية تمثل حلقة دائرية، ذلك أنها ما لبثت أن شعرت "بعقدة الذنب" تجاه ما حصل للشعر الجديد - الذي بدأ يطلق - من تطور لم تحسب له حسابا. فبدأت بالتراجع عن بعض ما أسست له، وشئت بعض المقالات الهجومية على الأنصار المغالين، مما جعلها تتلقى من المعسكر الآخر اتهامات بـ "الارتداد" أو "الخيانة" لهذه الحركة، وفي الحقيقة، يمكننا أن نلتصم لها المذر في رجعتها هذه لأن موجة عازمة من الفشآت الشعرية ما لبثت أن خرجت في ذلك الوقت تحت راية الشعر الحر.

الشعر الجديد والحداثة القديمة: تحصر نازك الملائكة نشوء الشعر الحر بخمس قضايا شغلت الفرد العربي، وحصلته على البعث من هذه الصيغة الجديدة، هذه القضايا هي (٦)

- ١- النزوع إلى الواقع.
- ٢- الحنين إلى الاستقلال.
- ٣- التفوق من النموذج.
- ٤- الهرب من التناظر.
- ٥- إثارة المضمون.

والواقع أننا نستطيع تسجيل عدد من المآخذ على الناقدة، حول مسوغات نشوء الشعر الجديد فلو كانت هذه المسوغات عامة لنشأت على يد أكثر من شاعر واحد في آن



١- "الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر، والحق أنها حرية خطيرة... فيما يكاد - الشاعر - يبدأ قصيدته حتى تخلف ليه السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايق ولا عدد معين للتفعيلات يقف في سبيله، وإنما هو حر، حر، سكران بالحرية، وهو في نشوة هذه الحرية، ينسى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد..."

٢- الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة... وفي ظلها يكتب الشاعر أحيانا كلاما غثا ممكنا دون أن ينتبه لأن موسيقية الوزن وأنسيابه يقدمان، ويخفيان المهبوب.

٣- "التدفق... وينشأ عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة... وينتج عن التدفق ظاهرتان تعدان من عيوب الشعر الحر وهما:

١- "تجنح المبراة... إلى أن تكون طويلة طولاً فادحاً".

٢- "تبسبب القصائد الحرة، وكأنها، لفرط تدفقها لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد".

مما تقدم كله، يظهر جليا ارتداد نازك الملائكة، على الرغم من أننا نقرأها فيما رآته مضللا للشعر الحديث، ولكن ليس بالمثل الذي ارتأته، فالزاي التي ذكرت، سلاح ذو حدين، ويمكن للشاعر أن ينجذع ببريقها، وتقوده بدلا من أن يقودها، ولكن هذا الكلام نوجهه إلى مبتدئي الشعر، وحتى هؤلاء، يستطيعون أن يسلموا من الوقوع في شرك هذه الميوّب، لو وضعوا القاعدة النقدية التي وضعناها نازك نصب عيونهم.

قامت نازك بمحاولات عديدة لبيان أن الشعر الحديث ضارب في جذوره، الشعر القديم، ولكنها قد وقعت بأزق ما كان من الواجب أن تقع فيها شاعرة تمتلك حسها النقدي، فلقد أتت في مقدمة كتابها بقول محمود درويش (١٩)

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل

وكل لقاء وداع

وما بيننا غير هذا اللقاء

وما بيننا غير هذا الدواع.

وهي لكي ترضي المتزمتين، جمعت المقطع السابق ببيتين من المتقارب



بعد نزع كلمة "وداع" فأصبح المقطع على الشكل التالي:

من المتقارب:

كلام جميل وكل لقاء

وفوق سطوح الزوابع كل

وما بيننا غير هذا اللقاء

وما بيننا غير هذا اللقاء

وللأسف فإن الكلمة التي نزعناها من النص ما كان يجب نزعها، والفرق واضح بين الشكلين، ثم إن طريقة التعامل هذه مع النص الحديث الذي يشكل كلا واحدا، مرفوضة أصلا، سواء رضيت بذلك أنصار المذهب القديم أم لم يرضوا.

تناولت نازك أيضا في البند العراقي، وأخذت تكنّ عليه لتلتصق منه شرعية "الشعر الحر"، ولتثبت أن البند في تشكيلاته المروضية ضارب من الشعر الحر ونقلت عن كتاب "البند في الأدب العربي" لمبد الكريم الدجيلي، نصا منسوباً لابن دريد رواه الباقلائي في إعجاز، وآخر للمعري أوردته ابن خلكان في وفاته، إن أمثال هذه النصوص تعكس رغبة جادة من النافذة كي تصنع جنورا قديمة حركة الشعر الحر، إلا أن أمثال هذه النصوص لا تكتسب الشرعية التي تعولها لأن تكون مقياسا، فنظائرها قليلة، بل نادرة.

ثمة تناقض كبير بين ذوق نازك الشعري، وإيمانها العميق بالحرية، وبين نزوعها إلى التقنين الصارم، ووضع القيود الفنية في وجه هذا الشعر، في الفصل الثاني من الباب الثاني عالجته المشاكل الفرعية في الشعر الحر وهي: الودع الجموع (٢٠)، السرحاف (٢١)، التسدير (٢٢)، التشكيلات الخماسية (٢٣)، فاعل في حشو الخبيب (٢٤).

فترى مثلا أنها حذرت من استعمال التشكيلات الخماسية ووقعت فيها، مما حداها إلى القول: "الظاهر أنني مجزأة إلى جانبين: جانب فني ذهني يرفض تشكيلا خماسية رفضا كاملا. وجانب فني سمعي يتقبلها ولا يرى فيها نصيرا، أو لنقل: إن النافذة في ترفض، والشاعرة تقبل" (٢٥).

ويلاحظ أنها قد تراجعت عن فكرتها بشكل جعلها تدلّ رأيها في

طبعها المصادمة للمكتاب، عندما قالت: "إن ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة إذن، ولكن من الممكن أن تدخل تظليفا يسمح بجمع تشكيلات معينة دون غيرها، وأوافق أنني في عام ١٩٧٥ قد جعلت القانون صارما شاملا دون أن أستثني منه حالة، وما أنا ذا أعود الآن والطفه وأرقت فيه ليونة لا بد منها، يعليها علي طول ممارستي للشعر نظما وقراءة (٢٦)

ولو تجاوزنا مسألة التشكيلات الخماسية، وتجانس التفعيلات لرأيناها تأتي بـ "فاعل" في حشو الخبيب وهذا ما نهت به بشدة، إلا أنها تتصل من هذا العيب أيضا بقولها: "وقد ألفت أن أنظم الشعر بوحى من السليقة، لا جبريا على مقياس عروضي، تحمّلني خلال عملية النظم موجة من الصور والشاعر والمعاني والأنغام، دون أن أستذكر العروض والتفصيلات، وإنما تتدفق المعاني موزونة على ذهني، ومن ثم فإن (فاعل) قد تسربت إلى تفعيلاتي "الخببية" وأنا غافلة، وحين انتهيت من القصيدة، كان نعمها يبدو لي من الصحة والانشغال الطبيعي بحيث لم أتبه إلى ما فيه من خروج على تفعيلة الخبيب" (٢٧)

نلاحظ أن التناقض لن يكن بين الموقف الشعري والنقدي فقط، بل تعداهما إلى آرائها النقدية ذاتها، فقد رأينا قبل قليل أنها تعيب على ظاهرة الشعر الحر المتدفق والانشغال، وما هي ذي تعمل وقوعها بهذا المنزلق، بذلك العيب الذي رآته في الشعر الحديث، في كل الأحوال لا يمكننا أن نجعل من هذه التناقضات مأخذ على نازك الملائكة، فكثيرون جدا هم النقاد الذين تراجعوا عن رأي الثوبه بمجرد رؤية الصواب في غيره، ولكنها نأخذ عليها الحدة التي عالجتها فيها أمور الشعر الجديد، والتسرع في وضع القوانين، ثم إن الحركة النقدية الحديثة والجدل الذي دار حول الكتاب، قد أثبت خطأ أن هذه القضايا التي أثبتتها، وبخاصة في ظل الظاهرة قد انتصرت بشكل واضح، إلا أنها لم تتراجع عمّا توقعته، بل ظلت متفتحة بآرائها، وكان أولى بها ألا تكون كذلك.

المؤشرات التي كوّنت فكر نازك الملائكة

تأرجحت نازك بين التراثية والحداثة، ولقد اختلفت طبيعة هذا التأرجح باختلاف مراحل حياتها، ففي بداية الطريق، كان سلطان الثقافة الأوربية أقوى، ولكن - كما رأينا - سرعان ما ضعف، وهيمت بالتالي سطوة الفكر التراثي عليها منذ أوائل الستينات كردة فعل على تجمع "شعر" واعتقد جازماً، أنها رأت في قصيدة النثر، بل كل أنواع الشعر التي خرجت في تلك الحقبة، شيئاً ما كان لهوياً لولاه، وبالتالي، كانت مسؤولية المجابهة والتوجيه تقع عليها وحدها.

نلاحظ من خلال كتابها "قضايا الشعر" أنها تأثرت بثلاثة اتجاهات نقدية أجنبية هي (٢٨) - اتجاه النقد الطبيعي.

ب- اتجاه النقد الرومانتي.

ج- اتجاه النقد الفني.

الاتجاه الأول يظهر من خلال تصنيفها على طريقة "سانت بيغ"

- مؤسس هذا الاتجاه - لطائفة معينة من الشعراء في فصيلة تجمع

في حياتها وقتها بين الانفعال والشعر

والموت المبكر.. فربطت بين الشابي

والهمشري ويروك ويكتس (٢٩) ربطاً

نفسياً وعاطفياً وفيها. أما تأثرها

بالمذهب الرومانتي فقد ظهر جلياً

من خلال إيثارها للذات الفردية

ورفضها لدعوى الالتزام في الشعر،

وفيها الوثيق بين الشعر والموت،

فهي عندما تتحدث عن الدعوة إلى

اجتماعية الشعر تقول إن هذه الدعوة

في عنفها تشبه تياراً جارفاً يريد

أن يكسح القيم كلها (٣٠) وهذه

الدعوة تترع إلى أن تجرد الشعر من

المواصفات الإنسانية، ذلك أن سخطها

واستنكارها ينال على ما تسميه

المشاعر الذاتية والهروب من الواقع

والانعزالي، ولو فحصنا هذه المتأثيرات

لوجدناها تنتهي كلها إلى أن تتركز أن

يكون شعور الفرد العادي من الناس

موضوعاً للشعر (٣١) أو تقول:

"فكي يكون المرء مواطناً صالحاً

في نظرها - الدعوة إلى اجتماعية

الشعر - ينبغي له أولاً أن يتخلص من

إنسانيته... (٣٢).

النقد الفني وردت الإشارة إلى

مبادئه في حديثها عن القصيدة، إذ ترفض أن يكون لموضوع القصيدة أية أهمية، لأنه من وجهة نظر الفن أنه المتناسر. (٣٣)

بالنسبة إلى موروها النقدي العربي فقد تجلى في الكتاب كله، وبخاصة أن ميزان النقد العروضي والفني شكلاً عندها ملحمين رئيسين من ملامح النقد، فهي ترفض أن يبيع شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه، وحتى الضرورات الشعرية ترفض استخدامها عندما تتابع قولها - وإنه لسخط عظيم أن يمنح الشاعر نفسه حرية لغوية لا يملكها الناثر (٣٤)

إضافة إلى ما سبق، فإن نازك تصور نظرية تقليدية للغة بوصفها تراثاً تواضع القدماء عليه، يظهر هذا جلياً في مقالها: "النقاد العربي والمسؤولية اللغوية" وفيه تهاجم الشعراء المحدثين الذين يحاولون أن يغيروا في قواعد اللغة كيما اتفق...

إن لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام، ودليل احترامها لتاريخها، وثقتها بأنها أمة أصيلة، وما القواعد النحوية، بعد، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين، فلن يكون في وسع شاعر أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة (٣٥) ثم إنها تستبعد

أن يبدع الشاعر الموهوب أي شيء

في غير الإطار اللغوي لمصره (٣٦)

ولكنها لا تلبث أن تقع بما يشبه

التناقض مع القول السابق عندما

تقول: "فيذا خرق قاعدة - الأديب

- أو أضاف لونا إلى لفظه، أو صنع

تعبيراً جديداً، أحسنا أنه أحسن

صنفاً، وأمكن لنا أن نجد ما أبدع

وخرق، قاعدة ذهبية (٣٧)

ولا نلح في حقيقة كيف سيضع

الشاعر تعبيراً جديداً وتهمه سلفاً

بأنه سيكون واحداً من اثنين: إما

جاهل لا قدرة له على التمييز، وإما

عارف مفرض يكيد للأمة العربية،

وقوميتها (٣٨)

رفضت نازك استعمال العامة (٣٩)

لأن العامية ساذجة، منفردة، تشخص

المواصفات البدائية، ولا تقوم على

الترابط الذي تقوم عليه الفصحى،

وكانت من أكثر اللائمين لجهزان

نتيجة استخدامه لكلمة "تحم" بدل كلمة "استحم"، والواقع أن رفضها للعامية مقبول ولكن ليس بهذه الصورة التي تهجم فيها على متكلمي العامية، وكأنها تتهمهم بالساذجة وبدائية العواطف.. ثم إن تضمين القصيدة بعض الكلمات العامية يعطي القصيدة بعداً محبباً ويشحنها بقوة إيحائية خلابة، إذن الرفض ليس قطعياً، صحيح أن اللغة العربية الفصحى هي لغة الفكر المثقف وفيها من الاتساع والتعقيد ما يجعلها ملائمة لكل الحالات الشعرية التي يمر بها الفرد، ولكن يجب أن يكون حكماً من النص مستلهاً، وليس حكماً قبلها متشعباً. ومن خلال نظرة عامة لنقدنا اللغوي نراها تركز إلى

مثل جمالي، ولكن يجب أن يكون حكماً من النص مستلهاً، وليس حكماً قبلها متشعباً. ومن خلال نظرة عامة لنقدنا اللغوي نراها تركز إلى

نلمح هذا جلياً في نقدها لظاهرة إدخال (ال) على الفصل (٤٠) إذ تبدأ من الجمالية وتتسائل عن المكسب الذي يحققه الشاعر من إدخاله (ال) على الفعل فالأسماء مجردة من الزمن والحركة ومثلها كذلك الصفات، أما الأفعال فإنها ترتبط بالزمن والحركة والماطفة، فالفاعل "أشرف" ما في اللغة، وإليه تستند الجمل والعبارات، ثم نراها تتنقل إلى الناحية الفلسفية في التحليل لفهم البنية الحية في اللغة، فتورد المقطع التالي لتثير عظمة:

أفخاصه الزمن في الهيكل
الأزقة الماويل
الترن في الشوارع الفواويل
والأكهف المنازل
السود أن تحبس بي الحياة
والتجدد (٤١)

وتابع فيه الأفعال المقترنة بـ (ال)

ثم تسجل ما يطوي عليه التعبير من،

صلابة، واقتدار البنية والعدوية،

وتظهر أن أمثال هذه الأمور "تزجج

السمع وتصبح رتيبة" لتصل إلى

القول أخيراً: إن الحبب باللفة

والدعوة له إنما هو ناتج من "قوى

مترتبة، تطوي على الشر وسوء

النية، ويهجم أن تهدم اللغوية على

أي وجه يتأخر. وفي القضية العربية

ختمت كلامها بدعوة النقاد العرب

إلى تحرير أنفسهم من أفكار النقاد

الأوروبيين، والعودة إلى نصوص

الشعر العربي الحديث وبخاصة أن



من الناحية الفنية، فالمعلاقة بينهما متداخلة بشكل معقد، لأن اقتطاع أي جزء من الشكل أصلاً هو اقتطاع من المضمون والمكس صحيح، أما عن طبيعة هذا الجدل السرمدي الفأكم حول هذه القضية، فلم تضيف نازك جيداً عليه.

الهيكلي

إن نظرة بسيطة ترفينا أن نازك قد استبدلت مصطلح الشكل بمصطلح (نازكي) هو الهيكل المادل للمصطلح السابق، ونازك من أنصار الشكل وهذا شيء نوافقها عليه ونسمرعز له لاحقاً بالتفصيل، أما الهيكل الجيد فيجب أن يمتلك أربع صفات هي: التماسك: أي أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة. (٤٧)

الصلاية

أن يكون هيكل القصيدة عاماً متميزاً عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتكوين العاطفي والتشثيل الكفري. (٤٨)

الكفاءة

أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج إليه التكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً، دون أن يحتاج قارئها إلى معلومات خارجة تساعد على الفهم. (٤٩)

وهذا يعني أن اللغة عندها عنصر أساسي في كفاءة الهيكل.

التعادل

هو "حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل" (٥٠) وتبين أن الهيكل ثلاثة أصناف هي الهيكل المسطح، والهرمي، والذهني. (٥١) وهي أمور شخصية قد يخالفها فيها أي ناقد. يصدر عن رؤية شخصية نازك، وهذه الرؤية يمكن الأخذ بها من قبل النقاد ويمكن عدم الأخذ بها، وما المصطلحات التي تركتها لنا إلا جهد شخصي لم يتم، إذ لم يكن كتباً إلا الجهد أو الصيرورة، أما من حيث الشروط الأربعة التي هي عماد الهيكل الجيد فلنا نحوها أكثر من مأخذ، إذ ليس كانت الأداة التي تواجه فيها نازك الدعوة إلى اجتماعية الأدب، وما نراه أن الفصل بين الشكل والمضمون، يجب أن يكون نظرياً تبسيطياً يدفع بالعملية النقدية إلى الأسفل، أما

شكل "تسليية نقدية" (٤٤) هذه المزالق العامة والمألوفة. ليست جديدة أو غائبة عن ذهن النقاد في ذلك الوقت وهي أحكام تعميمية قسمتها دون أن تتكثف فيها على دليل عملي، والواقع أن بعض النقاد يعتمدون على "المنهج الكناكلي" إذ يدخلون إلى عالم القصيدة عبر أكثر من مدركة نقدية... أما ما يتعلق بالنقد التجزيئي، فنرى أنه شيء رئيس في العملية النقدية، ولا يمكن لأي ناقد أن يصل إلى الهيكل الفني الكامل للقصيدة، دون لمس الجزئيات التي كوَّنت هرم النص الأدبي المبدع وفي ضوء هذا، فالتنقد التجزيئي خطوة أساسية لعملية النقد، يصل في نهايتها الناقد إلى النظرة الكلية للقصيدة.

مفهوم القصيدة - الإبداعية - عهد نازك

تتألف القصيدة عند نازك من (٤٥):

- ١- الموضوع: وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة.
- ٢- الهيكل: وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لمرص الموضوع.
- ٣- التفاصيل: وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل من صور وتشابيه واستعارات...
- ٤- الوزن: وهو الشكل الموسيقي الذي يختاره الشاعر لمرص الهيكل.

الموضوع

أثقة عناصر القصيدة عند نازك كما مرّ بنا، وإنما، "هو أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء" (٤٦). والواقع أن هذا الكلام سليم إلى درجة كبيرة، وإن كان لا يرضي أنصار الواقعية الاشتراكية، ومن سائرهم في فكرهم: فالموضوع الجيد لا يصنع قصيدة جيدة - وأهمية الموضوع تتبع من اختيار الشاعر له موضوعاً لقصيدته، ولكن نازك، وصلت إلى درجة المغالاة في تهمة "الموضوع"، وهذه المغالاة إنما كانت الأداة التي تواجه فيها نازك الدعوة إلى اجتماعية الأدب، وما نراه أن الفصل بين الشكل والمضمون، يجب أن يكون نظرياً تبسيطياً يدفع بالعملية النقدية إلى الأسفل، أما

"نشوء حركة الشعر الحر في عصر الترجمة من الشعر الأوربي، قد أساء إليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوربي، وجاءت الإسائة الثانية من الدعوة إلى قصيدة النثر كما يسمونها" (٤٧). وقد حدد الدكتور مصطفى حسين فلسفته اللغوية في الشعر بشكل دقيق، وأظهر أن هذه الفلسفة تركز على ما يلي (٤٨):

١. إن الشاعر أوثق اتصالاً باللغة، لأن كلامه موزون مقفى، فذهن الشاعر مفتاح لأسرار اللغة.
٢. اللغة ليست أداة، بل منبع.
٣. احترام الشاعر للغة مطلب أساسي في تعامله مع الكلمة، وهذا يقتضيه إحساساً مرهفاً باللغة، والتمسك بألفيتها، لأن قوانين وأهسية اللغة هي سر جمالها.
٤. ينبغي ارتكاز الشعر على التمييز أولاً، ثم يأتي المضمون في المحل الثاني.
٥. ترفض نازك اللفظ العامي في الشعر، كما ترفض استخدام الألفاظ القاموسية الغريبة.

في ضوء ما تقدم كله تبلور نازك نظريتها في النقد، وتخرج بمزالق عامة يقع فيها النقاد هي: أ- يدخل النقاد هذا الميدان دون نظريات تفوقهم، ولا مذاهب توجههم.

ب- يعتني النقاد العربي بمسير الفنانين متأثراً بالدراسات السيكولوجية، في حين يجب أن يبقى اهتمام الناقد منصفاً على القصيدة..

ج- غناية النقاد بأفكار القصيدة، واعتبارها أساساً لتفويتها، حيث إن لكل منا معتقده الخاص الذي يؤمن به..

د- "النقد التجزيئي" من أبرز مزالق النقد وأشدّها تدميراً للأعمال الفنية وتعني به ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولاً تفصيلياً يقف عن المظاهر الخارجية، ويعني نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلًا فنياً مكتملاً.

إضافة إلى أن هنالك سلبية الأحكام التقييمية التي تكتفي بتهرئة العمل من الأخطار، دون التبدليل على مظاهر الجمال فيه، وسلبية استخلاص النظريات من النص على





الغربيين كان هو الغالب عليه، وأنه كان يجد التشجيع من صحف ونقاد وكتاب أشرىوا أن مضاهاة الغرب هي السبيل إلى حياة الفكر والأدب ونهضة المجتمعات.

ومهما يكن الأمر فقد كانت نازك الملائكة هي الأكثر وعياً بما تحاوله من تجديد، وإن لم تكن هي الأكثر قدرة على تحقيقه كما كان الأمر مع بدر شاكر السياب الذي وام بين الأصالة والمعاصرة فيما كتبه من أشعار.

وإن هي كتب نازك النقدية ما يؤكد ما نذهب إليه، فهي لا تتفك تحاول "التقديم" لحركة الشعر المعاصر. وتحاول إقناع من يركبون موجتها بأن الأمر ليس على ذلك القدر من التسليم، ولقد اعتبر بعض "الثوريين" كتابها في قضايا الشعر، كما اعتبروا فصلتها التي برزت فيها روحها الإسلامية (ولا سيما قصائدها في شهداء الجيش المصري في سيناء، وقصيدتها في القاهرة، وقصيدتها: وكان القرابين) دلائل واضحة على قفدها- فيما يرون- لروح التجديد. وكان أن انسحبت الأعضاء عنها في القديين الآخرين من حياتها. إذ لم تعد مجددة ولا ثورية، بل أصبحت إسلامية الروح.. وكف في ذلك كل عند أحلاس المقاهي من موجبات للنفي والأقصاء واغتيايل الشخصية، أو هي أقل تقدير... للتعتيم..

ونحن إنما نذكر هؤلاء لتجاوزهم إلى ناقد تطبيقي متميز، لم تكن الثورية الزائفة تجرؤ أن تكون منه بصرى، وذلكم هو "سارون عبود" صاحب التأليف الرائعة والتصانيف الماتمة. وإن من محاسن الاتفاقات أن يكون هذا الناقد الكبير قد تناول أشعاراً لنازك الملائكة بالنقد من خلال نقده للأحاديث الثرية والشعرية التي أذاعتها محطة الشرق الأدنى ما بين أواخر عام ١٩٥١م إلى منتصف عام ١٩٥٥م، وأن نحظى -من قريب- بنسخة من كتابه: "على الطائر" الصادر قبل نصف قرن عن دار الثقافة في بيروت، وأن يكون له فيه وقفات ذات دلالة واضحة على

نازك الملائكة: رؤية غير ثورية!!

إبراهيم العجلوني

يقيم هذا الحديث في مكان سوى، أو في منزلة بين منزلتين، فهو إن شئت حديث أدبي موضوعه التجديد في الشعر، وهو أم شئت حديث سياسي موضوعه أثر الأيديولوجيا في النقد، وكيف تجوز المذهبية على مبدع كبير فتحاول جاهدة أن تقيسه قيمته، أو تحطف على مبدع صغير فتحاول جاهدة أن تنسخ في حجمه المتواضع..

وحتى نرى إلى المسألة في سياقها التاريخي نقول إن جيل نازك الملائكة كان يمكن أن يتسلم راية التجديد من جيل سابق هو جيل علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل. وقد بلغ من إعجاب هذا الجيل بعلي محمود طه تحديداً درجة جعلت نازك الملائكة تؤلف كتاباً ضخماً عنه، وكذلك هو الأمر مع الناقد المصري أنور المعداوي الذي ألف كتاباً كبيراً عنه.

أقول كان يمكن لجيل نازك (وفيه البياتي الذي نرى أثر علي محمود طه ومحمود حسن اسماعيل في ديوانية الأولين) أن يتسلم راية التجديد من هؤلاء الذين نلصق أشرأ من شوقي والراعي هيم، والذين كان تجديدهم يبلغ أشواطاً بعيدة في إطار الناقضة العربية: لولا أن أثر الترجمة عن

أما مدار الحديث فهو الشاعر العراقية الراحلة نازك الملائكة التي يذهب الظن إلى أن قصيدتها "الكوليرا" (١٩٤٧) كانت أساس حركة التجديد في الشعر العربي الحديث. وأقول "يذهب الظن إلى ذلك" لأن التحقيق العلمي مسألة كتابة الشعر على "التضميلة" لم يحسم قضية الريادة -إن كان ثمة ريادة- فيها، ولأن مفهوم التجديد نفسه أبعد مدى من الاختلاف الشكلي بين التضميلة والبيت، إن كان يجوز أن نضع التضميلة في مواجهة البهور المتعددة بما فيها من ثراء في ألوان التراكم الموسيقية؛ ولأن سلسلة التنازلات "النوقية" التي تملها الزئيمة النفسية أمام الغرب وشافتها ما تزال ماضية في انحدار بعد انحدار.



تمتصه أذني، فهذه السين بعد
الاستفهام لم تقع عليها عيني ولا
سمعتها أذني بعد" (ص ٢٧٠).

وإن نأتي بهذا النقد التطبيقي
المسكون بالمعايير الجمالية،
فإننا نكشف جانباً من رؤية
مارون عبود "للشعر: جوهرياته
وخصائصه، وهي رؤية محكمة
عنده في كل ما يمرض له من
شعر، مثال ذلك قوله (على
الطائر، ص ٢١٤) في ما ألقاه
محمود حسن اسماعيل (أو فيما
قرأه) في برنامج: "روضة
الشعر" = ١٩٥٤/٢/٢٤:

- "وكانت روضة شعر
محمود حسن اسماعيل زاهرة
البراح.. كما قال في قصيدته
الأولى.. أما قصيدته الأخيرة،
وموضوعها الجمال، فهي خالدة
احتضمت فيها الصورة كاملة الملامح
تزيدها الأسوان جمالاً، وختامها
الصوفي فيه روعة.." (ص ٢١٤).
ومثاله أيضاً قوله أذيع في
١٩٥٢/١٢/٣٠ من قصائد عبد
الوهاب البياتي:

- "أما قصائد الأستاذ عبد الوهاب
البياتي فتلائم، وخبرها أولها.

أما قصيدة (سوق القرية) فهي سوق
قرية حقاً، وأين الشعر في قول شاعر
كالبياتي: زرعوا هناكل ونزع فياكلون،
ثم قوله: لا يصلح العطار ما أقصد
الدهرة أفلن أن كلاماً كهذا بعيد جداً
عن الشعر الصادق، فأسأل البياتي
مُلبحاً أن لا يتهاون عليّ" (ص ١٩٨).

وبعد، فهذه إطلالة أولى سريعة على
أفق واسع من طرائق النظر النقدي
التي يحول قصور الوعي دون توسعها
وإدراك ما فيها من أدواق وموازين.
ولا يكون هذا القصور على أشده إلا
بانفلاق الذوات على فقر معارفها،
وبالتشجيع الذهبي الذي داهم حياتنا
الأدبية باسم التقدم والتقدمية وهو
منهم براء. وبما يتعاملهم بعضهم من
استمساك الأفكار والمصطلحات، وفانا
الله وإياكم شرور ذلك أجمعين..

• كاتب بري

خصائص شعر نازك الملائكة،
من حيث بنهته الفنية ومن
حيث مضامينه على حد
سواء..

كان أول ذكر لشاعرتنا
في هذا الكتاب هو ما أخذه
مارون عبود- في نقده لما أذيع
في ١٩٥١/١١/٢٢م- على
السيدة منبرها الحكيم حين
حكمت "بأن الشاعرة نازك
الملائكة بلغت الأوج الفني في
أحدى القصائد. إذ قال: "إن
هذا الحكم تقتضيه الجبنيات
والفذلّة، وكل قضية لا بد
لها من القياس لنسلم أو
ننكر.." (ص ٢١).

ثم نجده يذكرها في
معرض نقده لقصيدة بعنوان

"لا تسلي" للشاعرة مقبولة الحلي-
أذيعت في ١٩٥٢/١١/٦- حيث يصف
القصيدة بأنها "تضنع المأ وجوى
عبرت عنها الشاعرة بأسلوب طيب
جذاب يثيرنا بلحافها بالشاعرين:
الملائكة وطوقان" (ص ١٠٠).

ثم نراه يعقب على ما قالته نازك
الملائكة في برنامج "شخصية
الأسبوع" - ١٩٥٤/٦/٢م- حين
قالت إنها "ساهمت في تجديد الشعر
المعاصر" بقوله: (إذا كان الثقل من
قيود القافية والوزن تجديداً في نظر
بعضهم فهو عندي رجوع إلى قديم لم
يعلم عمره. وأقول للشاعرة نازك التي
استنقت عن عتيقها إن جديدها لا
يبقى لها: فهي شاعرة "عاشقة الليل"
فحسب).

ثم عقب على قولها: "إنني أكتب
القصيدة بجلسة ولا أنتحيا" قائلاً:
"ليتها تتنح وتفتح ليعبى شعرها فالفن
عمل وجه مستمران" (ص ٢٢٦).

ونقرأ في نقده لما أذيع في
١٩٥٤/٩/٢٢م رأياً جامعاً في شعر
نازك الملائكة يقول فيه إن شعرها
"لا غبار على فصاحتها، وفيه عاطفة
نازحة دائماً للبه. الشاعرة متمكنة
من اللغة وأصولها، وثقافتها الغربية
زادتها عمق تفكير، ولعل تأثرها بشعر
الغرب المحلولة عراه هو الذي أهاب

بها إلى تقليده، فترسّمت خطاه ناسيةً
ما قاله الجاحظ (إمام أدبنا الأول
والآخر): الشعر لا يُترجم ولا يجوز
عليه النقل، وإذا ترجم أو نقل بطل
وزنه وسقط موضع التمتع منه،
فنصيحتي للأئمة الشاعرة أن تدع
(الاستقلال الناجز) فهو إن أفاد في
السياسة (وهو لا يفيد بحال) فلا
ينفع شيئاً في الأدب فلشعر كل أمة
خواص".

ثم يقول بعد ذلك: "إن النثر المنق
خير من هذا الشعر الذي يريدون
خلفه".

أما اللون الغالب في شعر نازك
الملائكة، فهو- عند ناقدنا- "لون
الياس الأسود. فلتنزع الشاعرة- إذن-
نظراتها السوداء لثرى بهجة الكون،
فقد كاد يكون موضوعها واحداً، إن
المائدة ذات اللون الواحد لا تشبع
النهم مهما كان اللون شهيياً. فمن تراه
يقراً ديوان الخنساء من الجلد إلى
الجلد لا أحد" (ص ٢٢٢).

ونقرأ - في تجلٍ آخر للذائقة
اليونانية- قوله في قصيدة الشاعرة:
"شجرة القمر" التي أذيعت في
١٩٥٤/١١/٢٠م: "كانت موسيقية
الجرس، لم يضعفها طولها، فظلت
محافظه على مستواها العالي، ولكن
قول الشاعرة: "وأيّن سيهرب" لم



من حق المبدع أن يفعل ما يشاء على هذا الصعيد، لكن المريك للدارس، أن يجد نفسه أمام تغيير عتاون القصص السابقة كافة، دون الإشارة إلى ذلك، وهذا ما يفاجئ في مجموعة "حميد المختارة: في البحث عنها"، على الرغم من أن حرفاً واحداً لم يتم تغييره في متون قصصها؛ قصة "السجان" مثلاً، كانت تحمل عنوان "المساوات" في مجموعة "مطر وأحزان وفراش ملون" (١٩٩٢م)، وقصة "تجوال" كانت تحمل عنوان "الهددة"، في مجموعة "هناك...". قارب شجر الصفاة" (١٩٩٥م)، وقصة "الفنان" كانت تحمل عنوان "انتظار لمساء بعيد" في مجموعة "حصى الكلام" (١٩٩٨م)، وقصة "نحكي عن الرجال" كانت تحمل عنوان "امراتان في مكان مريك" في مجموعة "كاشات الوحشة" (٢٠٠٢م)... إلخ. بل إن ما يلتفت النظر في هذا الإجراء أن يلي "حميد" الإهداء الذي كان يتقدم قصة "القاروش" حين كانت تحمل عنوان "حصى الكلام" في المجموعة التي تحمل اسمها، على الرغم من أن الإهداء في كثير من الحالات يشكل عبء سردية دالة على غير صميد: "إلى صديق الروائي جيلالي خلاص الذي أوحى لي بهذه القصة" (٢).

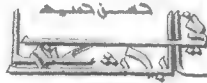
أم أن "خلاص" قد افتقد موقعه وإيحاءه لدى "حميد" مع صدور هذه المختارات؟ وفي هذا السياق فقد كان من المنتظر بدايةً، الإشارة في مقدمة مجموعة "في البحث عنها" إلى كونها مختارات وليست عملاً جديداً، وهو ما كان حرياً بـ "حميد" الاهتمام به في مقدمته، إلى جانب تلك التحية الخاصة المشتعلة من وقدة شجن جميل لذكرات مستعادة للأردن بشراً وحجراً ونهراً وشجراً، التي تشغل ثلاث صفحات من هذه المقدمة (٣). ولا ننري على أي وجه يمكن أن يُعتمد اعتذار الختام التآلي فيها: "اعتذر مله وجهي

أولئك المهجورون أرضاً وسماءً.. "في البحث عنها" لحسن حميد

د. جهاد عطا نميسة

عناوين جريئة!! من حق القاص أن يصدر طبعة جديدة تضم مختارات من قصصه السابقة لهدف أو آخر؛ كان يقع في هذه القصص، وهي لدى حسن حميد إحدى عشرة مجموعة سابقة لمجموعته الأخيرة المختارة: "في البحث عنها" (١). على ما يتيح بناء "متوالية قصصية" short story sequence تأخذ بعلاقات بعض قصصه بسياق ما، لإحدى القضايا، أو بناء "توليفة قصصية" short story compound

تأخذ بوحدة الموضوع، أو المكان، أو الشخصية، كما هي الحال في مجموعة "أم سعد" (١٩٩٩م)، لفنان كنعاني، وهي مجموعة قصصية. مهما قيل في روايتها. تقدم سياقات متعددة في حياة أم سعد، إنساناً ورمزاً، وكذلك بعض مجموعات "حميد" نفسه من طراز: "دوي الموتى" (١٩٨٢م)، و"أحزان شاغال الساخنة" (١٩٨٩م)، و"قرنفل أحمر لأجلها" (١٩٩٠م)، حيث الهم الفلسطيني يوحد ويشد قصص كل منها بعضها إلى بعضها الآخر.



قصص

المساوي للفقد المهيمن على الكثير من هذه المختارات: فقد ما نحب وفقد ما نريد وفقد ما نأمل.

السراب" و"في البحث عنها"، أو المعقول واللامعقول،

تتلامح في "السراب" تأثيرات خاصة بمسرح "اللامعقول"، سبق أن جسدها بقوة خاصة فيلم "انفجار" blow up (١٩٦٦م)، الذي حققه في بريطانيا المخرج الإيطالي الشهير "مايكل أنجلو أنتونونيوني"، إذ ينخرط بطل الفيلم المصور الشاب بلعية "تتم" وهمية، في مشهد رمزي بليغ، بعد أن يفاجئه ضياع الحقيقة وتهديد آثارها كافة؛ وذلك إثر الإزالة التامة لأثار الجريمة التي اكتشفها

مصادفة في خلفية صورة التقطها، هي "السراب" نطلنا شريحة أخرى من المهشين الذين لا يملكون سوى قوة عملهم، عمال مياومون يفترشون أرصفة الساحات العامة في المدن، يهددهم غول البطالة المزري دائماً، إن لم يكونوا هم أنفسهم التعبير النموذجي، لكن المقتنع، عن هذه البطالة، مياومون ربما في حق العيش أيضاً، تقيض حياتهم بلحظات الترقب المشوب بالقلق والخوف من المجهول، وانتظار اللقمة من كبد الغيب.

يستاجر متأنق مجموعة من هؤلاء بعد زمن انتظار مضن، وأعدا إياهم بفرصة عمل كبيرة، ثم تكتشف مع مضن الوقت، وهم المكان الذي يمشون إلى العمل فيه، وهم العمل نفسه، وهم المنفذ الذي يستأجرهم، لكن من يحمل لا يتخلل عن أحلامه لأحد، هكذا، وفيما ينشر بعضهم الخطى مبتدأ بغيته بعد تهشم الحلم، يمشك آخرون يستأجرون رجاء غامض، في انتظار عودة الرجل الماتق الذي مضى بروعه إلى غير رجعة، على الرغم من أن أحدا منهم لم يرَ الحجارة التي طلب نقلها، أو شجر الصنماف الذي أشار عليهم بتفكيكه، أو الجدول الذي لفت إلى وجوده لابلتراد بمائه بعد عناء

عز حفيد



يكشف سياق السرد نفسه لمة الواقع والحلم في "تجوال" و"الفنان"، معزياً بصدمة مفارقتها المشهق كاملاً، نابذاً كل الأوهام التي خطها قبل لحظة التوير. على حين تنفرد قصة واحدة هي: "امرأتان" بنبرة ساخرة تبدو مقحمة على الفضاء المساوي المهيمن على هذه المختارات، وكأنها لمن شارد وسط تضامات تيمية، أو بنائية متواشجة بقوة.

وعلى الرغم من حسن الاختيار بعمارة في هذه المختارات، فريما كانت قصة "فقد" الواردة في مجموعة "حمى الكلام"، أكثر ملائمة لهذه المجموعة من "امرأتان"، وهي (أي: "فقد") قصة لافتة جداً، تقوم على علاقة ألفة مزمرة، تتولد عبر تيمة صباحية يومية تجمع شيخاً يعتني بحديثه وصبية جامعية أسرة الجمال تمضي إلى مقاعد درساها، ألفة إنسانية شديدة الرفافة يعطلمها وهم يترامى علامات الوسامة والفتوة ما يدفع الصبية إلى تحيتها الصباحية الحارة، وهو ما يقوده إلى الاحتفاء الطارئ والمبالغ به بمظهره، احتفاء يصطدم باستكار الصبية وخيبتها وهروبها من صباحاته إلى الأبد.

قصة هي على العكس من قصة "امرأتان" شديدة التواشج مع الفضاء

لأنني تأخرت كثيراً، كي أنشر شيئاً مما تعلمته في مدونة نهر الأردن المقدس، في مدونة أهله في الضفتين... هنا في بلدي الأردن... (٤)، حين نعلم أن قصص هذه المختارات لم يتأخر نشرها كما يرد في هذه المقدمة، بل نشرت في مجموعات سابقة، لكن بناوينا أخرى؟

مدخل إلى قول آخر،

لنغادر عتبة العتاب فيما نحب، إلى الحديث عن وجوه الحب فيها نحب، نحن الذين نقدر جيداً المساحة المهمة التي يشغلها "حميد" في حقل الإبداع القصصى، لافتين أولاً إلى أن مختارات "في البحث عنها"، التي تحمل الرقم اثني عشر في سلسلة إصداراته القصصية، تضم اثني عشرة قصة، وأن ستاً منها تجمعها تويجات سردية لثيمة واحدة هي: هاجس التواصل الإنساني في زمن فقد معايير الإنسانية؛ في "تجوال" كما في "الفنان"، كما في "في البحث عنها"، كما في "الرجل المعجوز"، كما في "الرجل"، كما في "تحكي عن الرجال"، في حين تشتمل بثيمة السجن والشروط الإنساني المفقود فيه أربع قصص هي: "في البحث عنك"، و"القاووش"، و"السجبان"، و"تحكي عن الرجال" المعنية أساساً بالثيمة الأولى.

تعتمد القصص بعمامة البناء الواقعي (خضوع المادة السردية لشروطي الاحتمال والإمكانية)، فيما تشترك قصتان هما "السراب"، و"في البحث عنها" وهي المعنية بالثيمة الأولى أيضاً، ببناء يتداخل فيه الحدث الواقعي والحدث الخيالي Fantastic.

في هاتين القصتين يتداخل الواقع والحلم على نحو مدهش؛ الواقع الذي يستولد الحلم، والحلم الذي يتخلق واقعاً آخر، أما في "تحكي عن الرجال" فما يتصادى بقوة هو الواقع والمتوقع، أو الواقع الذي يرمض ضرورةً بالمتوقع، فيما



العمل!!!

هل نحن أمام مشابهة تحويل على "عبث" بيكيت في إنجازة المسرحي الشهير أواخر الأربعينيات: " في انتظار غودو"؟ أجزم أن لا؛ فمن ينتظر "غودو" ليسوا سوى رموز، أو معادلات موضوعية تقضايا شائكة.. تشخيصات ممسحة لم يكشف "بيكيت" أنها من تيماتنا الاجتماعية أو سواها، ومن ثم فقد تركها رهن تفسيرات وإسقاطات كثيرة محتملة، تبدأ من المستوى الفلسفي لمشكلة وجود الإنسان على الأرض، إلى حضوره المريك في التركيب السياسي والاجتماعي والاقتصادي للعصر الحديث وجعله تنازعاته. أما بشر "السراب" فهم - بهمسطة مياومو الأرصفة المتعنتون واقفاً وخطابا، بانتظارهم ولهفتهم ونبول ملامحهم وماسيهم الأسرية، وأدوات عملهم، وكراسي القش الخفيفة التي يفرشونها، وأكواب الشاي الأسود الذي يحتسونه، وسباق ترامهم الذي نهجن على انشترار الموافقة على استئجارهم... بشر من لحم ودم وعذاب نقابهم دائماً، على أرصفة المدن وساحاتها العامة، وأقنصن أو جالسين أو مستلقين في ثرقب لاهف يلوح بلا نهاية، كأنهم محكومون منذ الأزل بقانون "الانتظار" الأبدى.

في "السراب" يتراجع اللامعقول بوصفه نمطا من الرؤية، إلى كونه حقيقة متناصلة في موضوع الرؤية نفسه، فالعبث كل العبث لا يمكن في رؤية "حميد" لهؤلاء، بل فيما نمارسه الحياة نفسها بحق هؤلاء.

أما عناصر وتأثيرات "اللامعقول" في قصة " في البحث عنها" (5)، فتمضي نحو ثبرة وجد صوفي خاص؛ حيث الشوق المتجسد في حبيب ملتس الحضور، يبدو هفده ماثلاً منذ لحظة تجليه الأولى، على نحو يحيل هذا التجلي وعدا مفارقاً تتعثر الإحاطة المادية به؛ فالحبيب، وهو أشبه بكيان نوراني من جمال خالص، يملأ الحياة والأمكنة والذاكرة ثم يعضي، إنه الحاضر الغائب وما من حل للفر حضوره وغيباه؛ فالدرب إلى

بيته، أو إلى ما يفهم الرائي أنه بيته، يفضي إلى لا شيء... سور يفتح فيه باب على بستان فسيح كثير الأشجار. لكن أين البيت؟ بل أين البيوت كلها؟ بل أين الناس؟ وما من بشري يتخلل خطوه الهواء والصمت... كيف إذن وعَدَتْ؟ وكيف إذن شَقَّت الباب ودخلت؟ وإلى أين إذن أغلقت الباب خلفها ومضت...؟

حممن حميد الذي يلجأ أحياناً، إلى توحيد شقّي القصص: الحد الشعري الاستعاري القادم من الأسطورة والرومانس، والحد الواقعي الثري الكثائي القادم من الحدث أو اللحظة الخاصة المعيشة في جملة ترابطاتها وتلاوين ملامحها القابلة للتعميم، يبدو دائماً أقرب إلى الجذر الاستعاري، على الرغم من مثل هذه الاختراقات الخيالية هنا وهناك؛ ذلك أن هذه الاختراقات ما أن تعرض نفسها على التأمل المتصر في جملة أدواتها وعناصرها ومرجعياتها الحقيقية حتى تشفى. إن لا نمل: تكشف عن إشباع واقعي يتوسل تركيباً خيالياً بهدف مزيد من إضاءة حقائقه، وهو ما يجعلنا نمضي باتجاه تأمل زخم الواقعي وعمق تفاعلاته خلف كل التجليات التي تشغل المستوى الخيالي للسرد. وبشيء من تدبر مقدرات هذا الخيالي وإحالاتها في تجربة "حميد" القصصية، فإننا نجد أنه يُنخل في الغالب الأعم من حالاته، إلى قوة رفض داخلية ضارية الجذور لمواضعات واقع عصي على الفهم ومستحيل القول؛ واقع تتخلل الأحلام فيه على امتداد صغاريه المترامية وظلمتها المزمّن، واقعا آخر بديلاً مرغوباً ومحطوماً به، ربما كان أشد حضوراً وتأثيراً:

"إنها تنادي عليّ مناداة الماجز الحزين. أوأصل ركضي المجنون في المكان الفسيح. أناديها بكل صوتي، لكنها لا تدنو، ولا تبين. ويظل الصوتان يتلافيان ويتداخلان بترجيح شجي بعيد. أظل على عطش، أطارد بجسدي ونداءتي صوتها، وتظل هي بعيدة، ويظل البستان واسماً، ومظلاً،

ويأردأ على مخلوق وحيد.. صار بلا روح أو بكاء" (٦).

مستوى الدلالة القصصية:

إذا ما استثنينا قصة "أمرأتان"، فإننا نفع في هذه المختارات على وحدة تيمية إلماحية تتكشف في المستوى الثاني للدلالة لمجموع قصص المجموعة؛ وذلك حين يشف السرد عما وراء معناه المباشر، وحدة تيمية تجمع في محور واحد ما يبدو للوهلة الأولى محالاً على الاستقطاب بين التيميين المذكورين: توق التواصل الإنساني، وشرط السجون الوحشي، هذه الوحدة التيمية المحورية المنظمة في المستوى الإلماحي تجعل هذه المختارات في مجموعها أشبه بموأل متعرق يرسل حسراته المديدة خلف قيم مهدورة، يبدو السبيل إليها سرباً يزخم سرباً، فيما يتصدد التوق اللاهف إلى تواصل حميم وسط هذا الشرط المعيش المضيق للعدالة والتواصل الإنساني في آن معاً. هذا ما تحمله بقوة وبلاغة آفة من كل القصص الأربع التالية: "تجوال"، و"الفنان"، و"الرجل المعجوز"، و"نحكي عن الرجال، على نحو خاص، على الرغم من اشتغال قصص المختارات جميعها به. ولذا فقد يتيح بعض التفصيل في هذه القصص قُدراً من إضاءة الفضاء التيمي والجمالي لمالم "حميد" القصصي بعامه، ولهذه المختارات قصاصة:

"تجوال" .. التباس الحلم والواقع:

"رجاعا وهما في الطريق، أن تبني معه هذا المساء، وأن تطرد خيابه الكثيرة، وأن تكون. ولو مرة واحدة. كالطر بعدما جفت روحه وبقيت... ورجسه، وهي ترامش بعينيهما، أن يمنعه لحظة دفه واحدة بعدما عذبها المدينة بوضعتها القاتلة، وأن يبد أسلها..." (٧).

لمست أحسب أن القصة السورية القصيرة منذ عبد الله عبد (١٩٢٨، ١٩٧٦)، هي: "وحدة إمسرة" من مجموعته: "السيران ولعبة أولاد يعقوب" (١٩٧٢)، قد استطاعت أن



تقدم الشهادة الدائمة عليه قصة
"تحكي عن الرجال"، حيث القلوب
العامرة بالحب، الناقثة إلى لحظة
الآخر الحميمة الدافئة، ممثلة في
صبيبة ذات قلب ندي أسمها "مريم"
تغادر قدر سجنها وحيدة بعد
سنوات إقامة طويلة، وهي تلم
أنه ما عاد ينتظرها في الخارج
سوى الخواء، في حين تحظى
السجانة المسترجلة البغيضة
زهية، التي تستيت الكره والقسوة
والقيح أينما حلت، بالزوج والأولاد
والحرية، فآية حياة!!!

"أصبر... لماذا... وما من شيء
لي قطع... لا أحلام ولا خطي... كل
شيء مرمد أو يكاد، لكان الدنيا
حشد من الجهاد التي هدها التعب
فأنهكها وقد وصلت إلى نهاية الشوط
مطفاة..." (٩).

لا يهم أن يكون زواج زهية حقيقة
أو استيهاماً من استيهامات مريم
المهجورة أرضاً وسماً... لا يهم أن
يعمر رحماً حقيقة بخفق الأجنة أو
أن يكتوي بنيران الضنيعة والبغضاء...
أن يستتر ثديها حليب الأرض أو
زهرتها... أن يعمر فراشها ببقع
شريك العمر، أو أن تتفجر كبداً في
اشتهائه، لا يهم ذلك أبداً في عرف
البنية السردية لهذه القصة المنسوجة
من واقع وتوقع، مادام كل هذا الحب
الحقيقي لمريم وكل من هو على
شاكلتها، الحب الذي استطاع يوماً أن
يمنح الحياة معناها وهو يفيض بخيره
العميم على كل من حوله، قد انتهى
إلى السجن الزمن والهجر الأبدي.
إنه قانون العالم الذي عاشته مريم
وخبرته وعرفته، ولذا فليس سواه
ما تنتظره خارج سجنها، بعد سنوات
العمر الطويل الذي هرم بها خلف
أسواره؛ عالم يقف على رأسه بغير
شكل.

يقوم مفصل الدلالة في بعض
فصوص المجموعة على استتابة الحلم
بديلاً للماراتات الواقع، لكنه حلم من
طراز خاص على المستوى السردى،
حلم مخادع ومراوغ حتى آخر ظل من
ظلاله بلقي بالقارئ في مساحات من
التفسير الحائر؛ فهل صحيح أنه ليس



تعني إنجاز الفعل وليس الحلم به، كي
يواجهنا في الخاتمة بمفارقة سرده
التي تزيع الستار المضلل عن الحقيقة
سافرة، ومفجعة، وبغير رتوش.
ما من جنس فني أقدر من القصة
القصيرة على استيعاب صرخة
القلب الإنساني في وجه القهر
الزمن وأقانيه الأبدية. لقد حملت
القصة القصيرة على نحو خاص
منذ "المطف" (١٨٤٢)م، لـ "غوغول"،
صيه إسماع تلك الصرخة المرعبة
للشعر المنموين المنسيين على تخوم
الحياة الإنسانية، وكانهم واقفون
إليها بغير حق، دون سواهم من خلق
الله أجمعين.

عيناً لتلوب شخصيات حسن حميد
خلف يقين داهئ لتذيق به صقيع
القلوب وصقيع الأسوار، تستعيد
حق عيش وحرية مهذورين تنهراً
دونهما سنوات عمر منذور للمهانة
والمعاناة، وكأنه قدر الإنسان في
عالم "حميد" القصصي بمستوييه
الخيالي والواقعي، وكل منهما مرآة
ساطعة للأخر، أن يكتلى في إنسانيته
ومواظنيته في أن، كلما غن المعصوم
أرضي أن يختبر كمال عصمته، في
البلاد والعباد.

**"تحكي عن الرجال" .. عالم يقف
على رأسه؛**

هذا الواقع المأساوي المارق هو ما

تحيل بهذا القدر من النجاج،
الخبيبة الكبرى المائلة في
انحصار الوهم، طاقة جمالية
محفزة للسرد بعيداً عن أي
إسراف اتعالي، كما هو الشأن
في هذه القصة، حيث لحظة
التوير والمفارقة التي تتجها
تستحيل كشفاً جمالياً أخاذاً؛
وذلك إذ يكشف القارئ مهمما
أن العلاقة التي نشأت في
مساء مطير جميل بين مفعورين
من القاع ممثلين بالخييات
في زحام مدينة لا وقت لديها
لحكايات ناسها المهشمين،
العلاقة التي ملأته بلحظات
لا تُنسى من الشجن الجميل
ليوح قلبين معذبين جمعتما

صدفة مساء مطير طري، وأن كل
ذلك النفاق الحميم الذي انصهر فيه
ذالك الكيان المتوحدان فوق رصيف
منسي على غفلة من عيون الزمن
وناسه المسرعين، لم يكن سوى توهج
حلم ينطق كل يوم بعد أن يُعاش
لحظة لحظة، لثقل مشرد في مدينة
بلا قلب أدمنت معاداة قادمين فيها
أحلامه، حلم عزاء يومي ينطق أمام
عيوننا الداهلة كي يسفر في خاتمته
عن المعري الجارح للمشهد؛ حيث لا
شيء سوى جسد واحد متوحد لهذا
المشرد الكهل الذي يفترش ويلتحف
ويتوسد بأحلامه المستحيلة خواء
الأرصنة والأيام؛

"ولم ينكشفاً على الخلق صباحاً
إلا جسداً واحداً طريا منطفئاً فوق
رصيف محبب بالهجة الدامعة؛
جسداً واحداً طريا منطفئاً لرجل
أشبه قصير عائر، لا بهت له ولا
دفء، ولا أصعاب!! يفترش، في
كل ليلة، هواجسه الشرود، وخیالاته
الحنون.. لينام في مدينة معمة في
صندوقها الحزين، وبزودتها الراجعة"
(٨).

في "تجوال" هذه، وهي أولى قصص
المجموعة نواجهنا الخاتمة بما يشبه
صفحة مدوية كي توقف استرسالنا في
حلم يقظة لعب مبدعه على أعراف
توقعاتنا الأدبية، إذ استخدم أفعال
التحقق العربية بصيغة الماضي التي



وهم الذات التي نصوص من هشيم
انتكساراتها صوراً بهية زائفة لعمود
للزينة فقط، مهما هوت بنا الأيام
والمصير...!!

لقد اعتادت الجارة العجوز منذ
سنوات طقسَ وهمه اليومي، ومنذ
سنوات وهي تنتظر جديداً يغير
رتابة المشهد أو يحرف الطقس عن
نهايته المعتادة، ومنذ سنوات أيضاً،
وهي تعمل إليه عتياها ومواساتها،
وهو يواجها بخذلانه ورأس المنكس
ويهرب من الاعتراف، فلماذا؟...

هذا هو الميدان الفسيح الذي
تسهل فيه وتتواكب ولثباتها الرائعة
جيداً حسن حديد القصصية،
ميدان مخفور بهمس قلوب مرتمجة،
ومصائر بشرية على نفوخ الفجعة،
ويشر بشل خطوهم وأسنهم خوف
مزمّن خفي من مصير أشدّ بؤساً،
يتحرفون للمسة يد، أو خفقة قلب،
ولكن...!

"الرجل العجوز" .. المحبّة/ الشاهدة،
موت لا يعني أحداً المتوخّد آخر،
شيخ منسي في زحام الشارع والمدينة
والحياة منذ ثلاثة أيام، ينتظر من
يهيل عليه الشراب في حجرة منقبة
على أحد الأسطحة، وسط أشياؤه
البسيطة المبعثرة؛ وريقات بيضاء
وأقلام ملونة وأيقونة حزينة وبضعة
صغون وكتب وجرائد وحذاء ومشط
نسائي وشريطة حربية وساعة
منثوقة ورسوم طفلية متداخلة على
الحائط.

وماذا أيضاً؟... وهنا تبدو كل تلك
المفردات وكأنها لم تتجمع إلا من أجل
أن تكون شهوداً على موت إنسان
زائد على الحاجة، شهوداً يحمل
كل منهم مخزون حكايات توهجت
يوماً ثم مضت، ربما قبل أن يخطف
الموت صاحبها بزمن غير قليل، تماماً
وبالفقر الذي يجعل من فقص الكتاري
وطيره الشاهد الأكثر فجائية في
فضاء المشهد ودلالته العميقة:

"فقص لطائر صغير نرّق، راح
يرقّق بضبيج عفا دون أن ينتبه
إليه أحد... طائر أصفر اللون يتقافز
داخل قصصه بمصبية يابدية، وقد

يعرفوه أو يعرفهم يوماً، متوحد آخر
التيس لديه توقه الجارف إلى وجود
حقيقي لبشر مفتقدين في علله
المهجور بمحاولة بريئة للإثبات وجود
ضائع أمام جاراته العجوز، شاهدة
هزائمه الدائمة، والقلب المطوف
الوحيد الذي يصنو على انطفاءاته.
ومرة أخرى يلوك الخائب الهواء وما
من عزاء:

"يراها وافقة في ثبات وهي ترميه
بنظرات العتب الطويلة؛ فيرتّب في
حضرته، وينطوي على نفسه، يحسّ
أنها كشفت مرة أخرى، وأنه خذلها
في هذا المساء أيضاً، لأن الآخرين
الذين انتظروهم طويلاً لم يأتوا؛ يود
لو كان بمقدوره أن يصارحها الآن
بان لا أصدقاء له، ولا حبيبة، وأنه
يخفي هذا عنها إلى أن يحين موعد
الاعتراف الأخير، ويسمعها، بدل أن
تقرّعه أو تلومه، تهمس له كعادتها
كل مساء: أريد أن أنام يا بني جئت
لأقول لك تصبح على خير، لكي تمام
أنت أيضاً!!

ولا تمضي من أمامه، وقد نكس
رأسه كراية، إلا بعد أن تراه قد أغلق
الباب والنافذة، وأطفأ المصابيح
والشموع.. ونام!! (١١).
أي زمن هو هذا الزمن الذي يلقي
بنا بين برائن الوحشة القاهرة بغير
أهل، ولا صحب، ولا أحبة؟ وحيد
حتى نقي عظامنا، ونحن ندرك أننا
نرسم عيشاً، ونكتب عيشاً، ونعيش
عيشاً!!!

لقد انتظر هذه الفرصة منذ زمن
بعيد، وهامي تدنو في هذا المساء،
فهم قادمون ليروا لوحاته الجديدة
في غرفته الصغيرة التي يسمونها
كوخ الألوان!! (١٢).

لكن ما من قادم بالتاكيد، ما من
أحد سواء، وهو يلص نظرات كسيرة
موارية إلى جاراته العجوز مخافة أن
تكون قد كشفت سره، سر الصبح
الموهومين، والنقاد الموهومين،
والحبيبة الموهومة.. فماذا تبقى إذن،
سوى حفنة الريح والخواء، هذه التي
تصفع الوجه وتسحق القلب؟

لماذا لا يصارح القلب الكبير قلباً
آخر على مقاس انتكساراته، أم أنه

سوى حلم كل ما يتبدّى أمامنا باهراً
وسامعاً في واقعيتهم، أم أننا رهن
نمط من سوء الفهم،؟

"تجوال" .. والفنان، هما التجلي
الأكثر ثراءً تعبيرياً وفيها عن هذه
الحالة؛ إنه الالتباس نفسه الذي
حكم تداخل الحلم والواقع قبل الله عبد:
وثلاثين عاماً في عمل عبد الله عبد:
"وحدة امرأة" الذي تقدّمت الإشارة
إليه؛ "زهرة" في قصة عبد الله عبد،
المرأة الوحيدة، المهجورة، المنسية على
فراش العجز والمرض، وسط الرطوبة
والثبات والألم، والرغبة المضونة
في خطوة إنسان يعينها على عطب
جسدها وخذلانها، تتكشف أن عودة
ابنتها ليلى وزوجها ومفلها حمود
إليها من الأردن في لحظة هي أشد
ما تكون حاجة إليهم، لم تكن سوى
حلم آخر من أحلام عذاباتها التي لا
تُحَد. وأنها لا تزال في سرير عجزها
وتنائه تحلم بمن يعينها على رفع
رجلها المنزلة على الأرض منذ أيام،
أو بمن يُدني من فمها قطرة ماء تيل
عطشها القتال ولا ميب (١٠).
نعم، وعلى الرغم من الزمن
الذي يفصل بين قصص عبد الله
عبد(١٩٧٢م) وقصص حسن حميد،
أو مختارته (١٩٨٣، ٢٠٠٦)، فطمة
تلك الوشيعة الوثيقة التي تصنع
من الكتابة أدباً، ومن الشكل واللون
بعضنا تلك التجارب المتحدقة
والدعية بما فيه الكفاية، المشغولة
بأحاديثها وشموعاتها وبدعها
المستحددة، العاجزة عن ملامسة
لحظة جدية دالة في الحياة الإنسانية
العامة بدلالاتها.

"الفنان" .. هشيم حلم آخر،
في "الفنان" يتوهج حلم يومي
ومساتي آخر ليدع مهجور أيضاً،
يفرش لوحاته على جدران غرفته،
وينتظر أصدقاء ونقاد وحبيبة لم

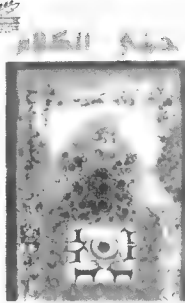


يستعيد سوى الخسران والموت البطيء، فينطفئ حلم السعادة الوحيد الذي أومض للحظات في حياة من خواء خالص، وتطفئ حياته.

و "موتشي" مشردة "موباسان" تخسر جنيتها الذي حلت به بأن يمنحها دفئا في صقيع العالم الذي تعيش، على الرغم من حملها المسافح به، وعلى الرغم من جهلها لأبيه الحقيقي وسط خمسة شبان تتاورها قسرا على شاطئ "السين".

و "دنيا" الخادمة الطفلة في قصة عبد الله عيد: "صورة"، وقد فازت بصورة أخيرة زائدة كُرست لها في آلة تصوير مخدومها، تكتشف وسط العاصفة الجامحة للشوشة المبهورة أن بينها تدينان وحيدتين في صورتها، وأنه ما من يد أخرى من يمين أو يسار تمسك بها، أو تستطيع أن تتباهى بتقوى صورتها على صورة صاحبها، شأن أطفال مخدوميهما حين كان يعلو صراخ غيظهما ومباهاتهما مع كل صورة جديدة تجمعهم. وكان الفرح زائر غريب ومجهول في عالم ناس القاع هؤلاء، لا يأتي يوما إلا مولودا غير شرعي محكوما بملابك الألم الفدري، الزمن، المتربص أبدا، كلما لُوحت راية صغيرة من راياته.

ما يفعله حسن حميد، هذا القاص بالفطرة، أو بقوة التركيب الجيني لخلايها، أنه يدرك بوصفه فنانا أولا، أي الخنول بحرق. ولذا فهو يستثمر من أدوات الحراثة كل ما يلزمه كي يجود بالأمل: اللغة المتحرقة التي تماثل التشج في بعض مواقعها.. اللحظة الخاصة جدا القادرة على معانقة قضايا عصر بكامله.. التوقيعات الإيقاعية ذات التحفيز الخاص: تقابلات وتردات وتوازات لغوية ومضمونية لها وقعها وشحناتها الانفعالية وتوقداتها الجديرة ببلاغة التعبير واقتصاده في هذا الفن... وقبل هذا كله أولئك الغمومين المتوحدين موضوع القصص القصير وعماده وغايته.



مع هذا النداء وقضاياء رهانه الأول، إلى الحد الذي يجعل الصواب كله نصيب الرأي القائل: إن كل محاولة للتخليق خارج هذا الفضاء المجيد، ليست سوى محاولة للتخليق خارج فرص النجاح المتاحة لقصصية القصر القصير ومنعاه؛ لكن ملاكا حارسا يتكفل بحقوق هؤلاء اليؤساء، والانتصار لقضايائهم، والانتقام ممن يخونونهم، على جبهة الفن على الأقل! تمويضا من كل الهزائم والخيبات التي يواجهونها على جبهة الحياة.

بشر مغلوبون على أمرهم منذ الولادة، متوحلون ومحكومون سلفا بحقهم النقوص في الوجود، لسبب بسيط جدا وواضح جدا هو أنهم خارج آلة إنتاج القوة في مجتمعاتهم التي تستقطب قوتها بين حذئ: المال والجلاء.

بشر يحملون بالحب والصدافة والحرية والفرش الدافئ.. بشر مثلهم من طينتهم تماما يجمعون شتاتهم ويجمعون بهم؛ لأنهم يفتقدون هذا كله.

أحلام متواضعة مثل قاماتهم، ولكن، هاهي الأحلام كلها تنطفئ، وما يتبقى في اليد سوى حفنة من رماد أو طين:

أكاكي أكافيتش في "معطف" غوغول يفتقد معطفه الجديد، ولا

تناقض ريشه وتناثر، يضرب قضبان القفص الرفيعة بقسوة بالغة؛ طائر صغير مدمى يزقزق بصبر عجيب متواصل للرجل العجوز المنطفئ الذي لم يتحرك منذ ثلاثة أيام.. لعله ينتبه.. فينهض!! (١٣).

إن من يقرأ هذه القصة يستطيع أن يدرك أية لغة وأية أدوات فنية وأي إيجاز وأية كثافة، استلزمات أن تخلق عالما قصصيا على هذه الدرجة من الإحكام والاكتمال وقوة التأثير، في صفحة ونصف فحسب، من القطع المتوسط، ما من شك أن أي.. بس، سينشر! كان يمتلك الصواب كله، حين لفت يوما إلى الفرصة المتاحة دائما، للقصة القصيرة على نحو خاص، لتحقيق الكمال دون سواها من أنواع السرد.

أربع قصص تترجّع بين الأنين والصراخ، وأربعة شهود لأسامة الإنسان الذي يموت وحيدا أو يعيش وحيدا لا فرق، تحفر في قاع الذاكرة شيئا أشبه بلسع أسياخ مسمّاة ليس بوسعنا أن نعرف منه: هل نحن الضحايا أم الجالادون في معادلة الواقع اللاواقعية هذه، تلك التي تجعل الحياة حياتين كما تجعل الموت موتين: حياة وموت المنعمين، وحياة وموت ناس القاع، وفيما بين الحياتين والموتين تنهض مسؤولية كلمة عليها أن تقول قولتها، أو هل يكن الصمت الحلبي مصيرها المستحق.

ناس حسن حميد هم أنفسهم مع اختلاف التجليات السردية، ناس يوسف إدريس، وعبد الله عيد، وعبد القادر ربيعة، وشوقي بنداقي، وحسن م يوسف، ومجيد طوبيا، وعبد الستار ناصر، ومحمد خضير وسواهم من مبدعي القصص القصيرة على امتداد السباحة العربية والعالمية ماضيا وحاضرا. وكان هؤلاء المنسيين، قد وجدوا وسط زحام العالم ومضيقه من يصفي إلى نذاتهم الحارق المحترق: نحن أيضا بشر من لحم ودم!! بل من يجعل من التفاعل



هذا ما أدركه بوضوح ساطع، قبل ستة وأربعين عاماً، القاص الأيرلندي والمنظر الأهم في تاريخ النص القصيرة: "فرايك أوكونور" (١٩٦٦، ١٩٦٣)، فلفت إليه، وأعاد التذكير به مراراً، في سياقات مختلفة وصياغات مختلفة، في غير موقع من كتابه المهم جداً: "الصوت المنفرد" (١٩٦٦) م:

"الموضوع الوحيد الذي يجب أن يكتب عنه القاص، هو الإحساس الإنساني بالوحدة (١٤) ؟

في أصالة اللغة والبناء الفني؛

ربما بسبب الكثافة والاقتصاد المتوجين دائماً في القص القصير، حيث مسؤولية اللغة في قول الكثير خلل القليل من الكلام، يكون على لغة هذا الجنس السردى وهي تقتضى وتضبط دلالاتها النابضة من حول عديدة متفاعلة: الذاكرة الفردية والجمعية، والمتداول الكلامي اليومي، والحماسية الفنية، والتوقيعات الخاصة بالذات المؤهبة المتأججة والمفتلة بمشاعرهما وأحاسيسهما، وخصوصية اللحظة المضادة... إلخ، ربما بسبب ذلك يكون على لغة القص القصير أن تتلطف فيما يفوق سواها من أنماط السرد نحو مساحات حارة من الشعر، الشعر الذي تصوغه اللغة ولا تخلقه، لأنه سابق عليها ومتحقق من دونها؛ ذلك أنه كامن في الحياة نفسها، في لحظاتها ومواقفها الأكثر تأثيراً، شعر الموقف لا شعر الكلمة.

شعر الموقف هو ما يبدو في أثر حالته ثالثاً في أعمال حسن حميد القصصية؛ إنها الطاقة الخاصة بفنان مرهف شديد التوقد يستنهض كل أدواته الفنية كي يبنى لحظاته القصصية، فيما يحتفظ بلغة متوترة خصيصية تثير الطاقة التعبيرية لأدائه السردى:

"كان الحديث بينهما شرجاً أو يكاد، نوافذ لا حد لها، وصراخا داوياً لروحين عليهما البكاء" (١٥).

إنه يلتقط أحياناً، من المتداول الكلامي المفردات والتراكيب الأكثر تلقائية والأكثر حميمية وألفة: "وكانت...فرجة، جمالها يؤلف

الشهقات" (١٦)، أو: "كانت المخلوقة قد مرت بأيام نحس..." (١٧)، أو: "انتشلت طولي وقمت إلى الباب" (١٨).

أو هو يدير مفردات معينة بادئة أو متخللة للسرد، يختص بها السارد وكأنها "أرغات" Argots (١٩) خاصة تجعله أكثر قرأاً من القارئ؛ إذ تردت به نحو بعض اللامزات التعبيرية التي تتصل بالسرد الشفهية، وطقوس حضور السارد فيها بين مفاسل سرده ولإزماته التعبيرية.

"أبداً، ما من أحد من أبناء الحي، كان..." (٢٠)، أو: صبيحاً، يشهد الله صبيحاً، والضوء عميق..." (٢١)، أو: "مساءً، غفواً ليس مساءً تماماً..." (٢٢).

أو هو ينشئ مجازات وتوصيفات وتراكيب موزونة ذات جذر عامي، يمنحها بساطة أسرة:

"سكنت مع أمها غرفة صغيرة فوق السطوح مثل طيور الحمام" (٢٣)، أو: "تشق المخلوقة ببكاء يوجع القلب" (٢٤)، أو: "نهض قلبي لها واشتهامها..." (٢٥).

بناء له خصوصيته اللغوية والأسلوبية والنيمة يحل في حصيلته، إلى نمط من شعثات الشجن العذب المتقطع أحياناً، والمديد أحياناً أخرى، يمنح تجرية "حميد" بامته، نكهتها وخصائصها المميزة، التي يمكن أن تدل على صاحبها غير أي عمل مُفَقَّل له، وسط مئات الأعمال المغلفة الأخرى.

هذا، ولعل هذه البساطة والتلقائية/المتنعة، في تعاملها مع الشحنة الانفعالية المتولدة من حساسية اللحظات الإنسانية المكتشفة، والقدرة على خلق عوالم قصصية تدفع القارئ إلى الحد الأقصى من التفاعل معها، والتباهي بها، هي ملاصق مؤسلة أيضاً، لسرد حسن حميد القصصية القصير، تدفعنا كل من أصيل إلى مراجعة بعض مسلماتنا الجمالية، ويخاصة ما يتصل منها بقيمة "التخريب" الحقيقية وجسدها في المسرح والسرد على السواء؛ ذلك أن الفن الذي يعجز عن تظليل عوالم تنزج مشابهاها الحية من المجرب

والعيشي والمُعاني، ومن ثم تدفع إلى الاستجابة للتفاعلية والمنفعة، هو نتاج غير جدير بنضج الحياة الحقيقي، مهما التمتعت في سمائه من لافتات برهقة تستعيز بنضارة الواقع رماذ النظريات وجهتها.

وسواء أصدر حسن حميد مجموعة جديدة، أم مجموعة مختارة، فهو في الحالين يحتفظ بموقعه المميز في السرد القصصية القصير، وبإخلاصه للعلاقة بهذا الجنس السردى، الأكثر اتصالاً بالآعماق الإنسانية والتعبير عنها بأوجز القول وأبلغه؛ هذا الجنس مفيدون الحقوق الذي كثيراً ما يتخلى عنه أهم مبدعيه، فيفقدون عرايت إبداعهم نحو حقول أخرى ربما كانت أخصى للشهرة، أو أوسع في المجال لاتساع القول وإطنابه.

* كاتب من سوريا

e-mail dr...jihad@hotmail.com

البراسي والأهاليات

- ١- صدرت في مثاء عام ٢٠١١ م عن دار لآلة للنشر والتوزيع
- ٢- مجموعة "حبي الكلام" (نقاد كتاب قريب، دمشق ١٩٩٨، ص ٩٩).
- ٣- نظري، مجموعة "في البحث عنها" م، ص، ٢٠٠٧، ص ٩.
- ٤- نفس، ص ٩.
- ٥- نفس، ص ٢٣٥.
- ٦- نفس، ص ٣٣.
- ٧- نفس، ص ١٦.
- ٨- نفس، ص ١٧.
- ٩- نفس، ص ١٣٢، ١٣١.
- ١٠- نظري، عبد الله، مجموعة "هسوك وليلة أولاد" يعقوب، نقاد كتاب قريب، دمشق ١٩٧٧، ص ١٢٢.
- ١١- مجموعة "أني فبحث عنها" مرس، ص ٣١، ٣٠.
- ١٢- نفس، ص ٢١.
- ١٣- نفس، ص ٨٠.
- ١٤- نظري، أوكونور، "صوت اللعنة" م، محمود الربيعي، وزارة ثقافة، مصر ١٩٩٩، ص ٨١.
- ١٥- مجموعة، "أني فبحث عنها" م، ص، ١٦.
- ١٦- مجموعة، "حبي الكلام" م، ص، ٥٢.
- ١٧- مجموعة، "نظر وأحرق وقرش ملون" م، نقاد كتاب قريب، دمشق ١٩٩٢، ص ١٥.
- ١٨- مجموعة، "أوكون شامخ الساحة" دار لآلة للنشر، لآلة، ص ١٢٠.
- ١٩- الأرم، في لغة الحسية بأصباح مونة م.
- ٢٠- مجموعة، "حبي الكلام" م، ص، ٥٧.
- ٢١- مجموعة، "نظر وأحرق وقرش ملون" م، ص، ١١.
- ٢٢- مجموعة، "وي لآلة" م، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧، ص ١٧.
- ٢٣- مجموعة، "حبي الكلام" م، ص، ٥٨.
- ٢٤- مجموعة، "حبي الكلام" م، ص، ٩٣.
- ٢٥- مجموعة، "نظر وأحرق وقرش ملون" م، ص، ١٢٢.



أمير شعراء.. ولا يعرف الفراهيدي!

ليلي الأطرش *

تفقد الألفاظ معناها باستهلاكها في غير موضعها، وإطلاق الصفات على غير صاحبها مفسدة ثقافية.. استبيحت كلمة "مبدع" وأفرغت من دلالاتها حين وصفوا بها كل من يخط الحرف.

وإذا كانت مصر تحتفل بمرور خمسة وسبعين عاما على وفاة "أمير الشعراء" أحمد شوقي، الذي نصبه معاصروه من الشعراء العرب الكبار" محبوبي العدد آنذاك" في احتفالية، ليعترفوا بدور بلده مصر الرائد في التنوير بداية القرن الماضي، وتقديرا لريادته في المسرحيات الشعرية في الأدب العربي، ولكافته وحظوته في بلاط الخديوي، فإن الثقافة المتلفة آلت على نفسها أن تحيي المناسبة على طريقته، وبرنامج يكرس أميرا للشعر من الشباب رغم أنف الشعراء الكبار ورفضهم لفكرة الإمارة من أساسها لأنها تكسر مفاضلة لا تجوز مع استحالة جمع الشعراء كلهم ليسموا أميرا لهم على طريقة تسميات الفن "زعيم" و"سيدة شاحة" و"نجمة مصر الأولى" و"نجمة الجماهير".

سيختار البرنامج التلفزيوني من "الشعراء الشباب" أميرا للشعر العربي، ويحصل "الأمير" على جائزة قيمتها خمسون ألف درهم إماراتي، وهي كبيرة لأي شاعر يشق طريقه في عالم الأدب الذي لم يعد يطمح المشتغل به حتى الخبز الحافي. وسيتم هذا في احتفالية كبيرة لتأكيد اهتمام المحطات.

ورغم رفض الشعراء "الكبار" تسابق الصغار إلى أفضل التفضيل، وإلى اقتناص الظهور في الإعلام إيمانا بقدرة الميديا الحديثة على صناعة النجم حتى ولو برق قليلا ثم انطفأ. وليس نجوم سوبر ستار وأكاديمي ستار بأفضل حالا من أمير للشعر في زمن عجائب الإعلام وسملوته.

ويمكن تبرير التهافت على المسابقة بأنها طريق مختصر إلى الحلم بالشهرة والانتشار. ولكن البرنامج كشف ضعف المتسابقين الثقافي واللغوي وفهم معنى القصيدة الحديثة وبنائها ونوع ارتباطها بثقافة الخليل بن أحمد الفراهيدي. كما كشف بشكل دامغ ضعف بعض لجان التحكيم وعدم علاقتهم بالثقافة، بل أظهر قدرتهم على تسطيح الثقافة وتحويلها إلى ترفيه، ومحاولة إقناع المشاهد بأنه يتناول وجبة ثقافية حقيقية، فيكفي أن تعرف اسم شاعر وعنوان كتاب لتصير مثقفا دون أن تكلف نفسك عناء القراءة. والبرنامج وغيره مما يسمى "برامج ثقافية" يؤكد أن الثقافة المتلفة لم تستطع حتى الآن أن تتحول إلى رافد حقيقي يجاري التحول في مصادر المعرفة.

والسؤال: ما الهدف من إبراز شاعر ومنحه جائزة وتكريسه أميرا لشعر الشباب؟ ألا يمكن لهذا الشاعر أن يعتقد بتفوقه فيقتل البرنامج موهبة قد تحتاج الصقل والتدريب؟ وكيف يكون شاعر من لم يعرف العروض ليفجر من أساسه أشكالا وتجديدا ومفايرة؟

يقول د. إحسان عباس عن القصيدة الحديثة: "إنّ الشاعِر للعروض وتُمرسه بالمتغيرات في البحور والأوزان ضرورة لسببين، أولهما أن التمرس بالعروض يجعل لعبة الشكل جزءا من هواية متعة، وثانيهما أن إتقانه كفيل بالتأييد النظري للتجربة.. ومنه انطلق الموضح الأندلسي، حيث تبارى الطلاب والأساتذة في نظم (الأعاريض المهمة)".

كان الموضح الأندلسي تجديدا وخروجا على المألوف، وكانت القصيدة الحديثة مطلع الأربعينات من القرن الماضي تجديدا آخر حرر الشعر من قيود الوزن والثقافية، ولكنها حافظت على التفضيلة، بدأتها نازك الملائكة فالسبب وصلاح عبد الصبور ثم مشرات الشعراء المبدعين العرب.

تضر الألقاب بأصحابها إن لم يكتسبوها عن حق، وأمير الشعراء لقب كبير، لا يجوز للثقافة التلفزيونية الاستهلاكية استغلاله وتسطيحه لأي سبب.



تجربة الكتابة القريب (١)، إذ أمارح بعضاً من اللثام عن وجه التسمية، بأن أحال الاسم على المسمى. وما المسمى لديه إلا ظاهرة أيقونية تتكشف لفظاً في السياق اللغوي الشعري لتحتجب على شاكلة طفيفة في الما-وراء، طيّة، ظل مُثْقَلَت، صورة تسعى إلى التموّج حول دلائل ما، حكاية مقدّس قديم مرثي أو مشاهد في بدايات طفولة الاسم حَمَلَ إلى المتخيّل الحادث وَهَج تلك الصور العتيقة حيث المسيح والصليب ومرمير العذراء والأتقياء بالمشترك الدلالي المائل في تفاصيل الأشكال والألوان بين الألم والأمل.

كذا المقدّس يستحيل إلى "صراة مقدّس":

"كلّ سماء شتائي

فرشتها عليّفا مُستعلا في آخر جنوّه

انا عليّق فتوحِي

توت عناقيدي يديها

تكسره مجبرةً مجبرة

غطّت في أصابعها

... بصمت فوق خطامي

رفعتني أيقونات" (٢).

إنّ رؤيا المقدّس بذاكرة الفرد والجماعة والمتخيّل الفردي في هذا السياق الكتابي هو مجال لالتقاء الذاكرة والألم، الوجه والطيّب، عشق البدايات ورُعب النهايات، مُجَمِّع الرغبة الموت الصلْب مُنْذُ بروميثيوس الأسطورة ويسوع التاريخ، وهزيمة المنتصر وانتصار المنهزم، كالقوّة والوهن في قراءة فريديريك نيتشه للإمبراطورية الرومانية وتمسيح روما ضمن جنبها لوجيا الأخلاق، بعد أن استحال ثمّ المسيح إلى رمز لحقيقة عاصفة، هي الاعتقاد الجديد آنذاك، ولئن أحال

ما بين المثل والأمل

في "أيقونات توت العليّق" لإلياس لحود

مصطفى الكيلاني

الناشئة من معرفة هذه الأسماء. وبالنسبة المذكور تقارب أسلوبي سبق أن انتهجه إلياس لحود في ماضي

١- قِفْ لَمَهْلُ أَيَّهَا النَّسْرُ..

العلامة أو الاحتفاء بالعلامة دليل مرجعيّ في "أيقونات توت العليّق" لإلياس لحود. إلا أنّ المقصود بالعلامة، هنا، ليس ثالثوث الإشارة والأيقونة والرمز، بل تحديداً الأيقونة حينما تُضحي دالة بذاتها في مسمى أوّل، وبالإشارة والرمز مما، أمّا الحافز على ذلك فهو تراث الأيقونة/تُرَاتُتُها في ذات الشاعر، فوّكاً إلى ثقافة ماثلة في طوايا ذاكرة الوعي الخاصّ بأشياء العالم منذ طفولة الاسم ومروراً بمختلف تجارب الحياة.

وإذا علامة الكلمة الشعرية تستقدم إليها مجمل تاريخ وهي الأيقونة، بضرب مختلف من الفسّخ وإعادة الإنشاء (métamorphose)، كان تتعاقب الصور البلاغية والأسماء والتجارب والدروس أو الحالات



تقليب المعنى حيث النهاية معلومة مسبقاً. غير أن المرجأ لا يدفع إلى الانتظار كالشائع من التفتُّح في مراثي الشعر المرثي القديمة والحديثة، بل لا معنى لتفتُّح الرثاء أصلاً، لأنَّ المؤجَّل في وعي الموجود (Eiant) هو ذاك الذي حدث ويحدث وما لم يحدث بقَد.

وكما يقطر توت العليق أيقونات فإنَّ الحياة حقيقة وجود تستلزم الإصرار على البقاء بزيادة الرغبة ورغبة الإرادة حينما يُغارب فعل الكتابة التذمُّم القصيدة للحياة والموت ممَّا، ويضحي المكتوب الشعري مُخاطرة من نوع خاص تُعيد تشكيل الأيقونات وتركيب الإشارات، وتتجاسر على رمزية الأداء اللغوي المتداول بأداء يُرأى على جمالية المعنى المختلف وإيقاع الإنشاد ويرفض تداعيات الحال الكاتبة والإغماض الناتج عن تقليب اللحظة على الزمن والصفة الأليَّة أو شبه الأليَّة في وصف الحال على حضور الوعي.

كذا الصَّلَب أيقونة الأيقونات في ثقافة الذات الشاعرة، وقد تحوَّلت تبعاً للدلالة الأنتروبولوجية من وعي الجماعة إلى وعي الفردية الكاتبة، بل هي نتاج الوعي الفردي الناطق بلسان حاله ولسان حال الجماعة التي ينتمي إليها في ذات الحين.

لذلك تحثفي الكتابة الشعرية في أيقونات توت العليق بالطفيل الأيقوني الذي هو بمثابة الرحم المنشئ لمختلف الدلالات، وبالموجود تتردد علاماتها في قصائد الديوان بين الأسماء والمسميات، بين المعيش والمقروء، وبين المقروء والمقروء الكاتب أيضاً، كالجذع والجرة والأب والأم وجبران ويوحنا وتشي غيفارا وأبي فراس وعروة بن الورد وغارسيا لوركا ومسرقاتنتاس والصلحاح وجان جينيه وباك دويدا وحنَّ السكران وحنَّ مينه وصلاح عبد الصبور ومالك الحزين

مَحْض أو أزل ينفي بأبديته أي مطهر للزمن، وأنَّما هو الخطأ الخطيئة العذاب الواضح الغامض أو الغامض الواضح، كبريَّة النصِّ الكتاب الذي يختصر رموز الطبيعة والثقافة ممَّا، الوحشي والمؤنس، المتكرَّر المصنَّع والمختلف، مثلما يحتوي كلُّ التفاصيل الخاصَّة بالذات الشاعرة، ما كان ويكون وما سيكون والأيل حتماً إلى الانقضاء:

“قف نَهَل قصة لا تنتهي

وقراءات شهيات بروحي

بي كتاب شنه غيم المسا

وتقرَّنه ارتعاشات الصفوح

كلما قلبت عمري صفحة

صفحة قلبت روعي في جموحه” (٤)

٢- يضحى المكتوب الشعري مخاطرة من نوع خاص.

كذا موصوف الحال بهذا الإيقاع الإنشادي انتشاء لا يخلو من سأم، ونداء يُحوِّل وجهه اللِّغة من استخدام المتداول بمألوف الأداء إلى مخاطرة تُقارب معنى الخطر الذي هو أبرز صفات الوجود باعتباره نقصاناً، هُجانة، حالاً عارضة بين ذهني كتاب العدم الهائل، إذ هو، على حد عبارة مارتن هيدغر، “الخطر الأعظم بالنسبة لنا، نحن البشر”، والخطر الحقن بجميع الكائنات الحية، دون استثناء” (٥).

لذلك تتعارض حال الانتشاء في موصوف نصِّ إلياس لحود “المصلوب” والعذاب المائل في الخلفايا والطوايا، كما يشي معنى الخطر الوجودي بالمخاطرة التي هي ضرب من التحلِّي لذلك الخطر، كمُغالية “تسنيان الكهنة” هيدغرثاً، بالتذكُّر وإنشاد النقصان بمُمكن الشعر وشاعرية الإمكان.

إنَّ المخاطرة لدى إلياس لحود هي

إلياس لحود في أيقوناته المُفَنِّدة على أسماء ووقائع أسماء فهو المسكون بمشق صوفي بدائي للأصل المتعدد الرافض لسبق أصلية وللجاهزية وتكرار الثالث القهبي ممَّا، برمزية الصور الأولى وحضور الجذِّ المكثف في الذاكرة الفردية الحينية. وفي مراجع الذاكرة الجمعية، إلا أنَّه عشق مهَّد في كلِّ المواطن يبقا الانقضاء، كان يفتنن الكل المتعدد ذاتاً وتاريخاً وحُلماً وإمكاناً للحلم، عشق تراجيدي يخنزله دلالة النصِّ المصلوب لتفراخ الأيقونة بالحدوث الكارثي عن تراث صُور الكنيسة المنكشف إلى المُصنَّع ببلاغة الشعر وتنافس التجربة في الحياة، بأن تتداد أصدا المواقف التراجيدية من هنا وهناك، عبر مختلف الوضعيات الأسطورية والتاريخية والواقعية الذاتية والجمعية. فتبدو عند القراءة متناظرة بمنعند الإشارات إلى برومئوس والنسر والجبل ويسوع والصلب والنم وانكسارات الذات الشاعرة والوقائع الحادثة الصادمة ورمزية الكتاب الذي ينفلق لينفتح في الداخل أو يفتح ليزداد تلقاً رغم نزوع الكتابة إلى الإبانة عكس الإغماض:

“قف نَهَل أيها النسر على شرفة روعي

وتوسد صفحاتي في وضوح

عاقدا فوق فضاءيك فمي

لابسا تحت جناحيك جروحي. . .

بيتهل الكون الذي عُمُرته

بدمي حيناً، وحيناً يفتوح. . .” (٣)

هنا يضحى الصلب تجليةً لمكان-الرمز والكيان ممَّا، وما “الكتاب” أو “النص” إلا الوجه الآخر لموصوف المُقَسَّ الذي يسكن ذات الشاعر. غير أنَّه المُقَسَّ الذي يكتم في الأثناء نقهضه/نقائضه، لأنَّه لا ينكشف في طمانينة بكر أو صفاء



وإبراهيم أصلان وجمال الفيطناني والخنساء... وكمديد الأمكة المريثة واللامرئية.

وإذا "أيقونات توت الملّيق" بمقاماته السبعة (٦) مجال تتعالق فيه الذاكرة والخيال بفعل التصوير الذي يُداخل بين بلاغة المسمى وعلامية الصورة المشهديّة، وقد تحوّلت من دائرة الحبّ إلى المتخيّل، ومنه إلى الحدس الكاتب.

وبهذا الجمع بين علاميّتين في سياق واحد مُشترك يحدّد الموصوف الشعري بالمطابقة والإبداع، بالإظهار والإضمار، بمعلن الكشف وعميق الإبطان.

وكأنّها عند قراءة المقامات السبعة مُتعاينة تشهد نسجها سرديّاً خاصّاً موضوعه أو موضوعاته حالات شتى من العشق القديم والعشق الحديث وممكن العشق في القدام من الأيام، إلّا أنّ هذا العشق المتجدّد أو المتجدّد مسكون بعدابات مُعضة مكتومة، تختفي الذات الشاعرة عاتّةً بالإلحاح إليها. ولملّ أبرزها وضعية الموجد ذاته، هذا المدفوع منذ لحظة بدء الوجود إلى مُضائكة الموت وخوض الصراع لئلاّ الصراع بين الرغبة ونقيضها/نقائضها.

٣- أروي وأحكي عن رمادي..

وإنّ تعقّبنا النسيج الأيقوني عبر المقامات السبعة من الديوان تصوّر تاريخ البدء طالع المساء: "المرأة والصّور حول المرأة". وكما تراوح العلامة اللغويّة بين "المرأة" و"المرأة" يدفنها هذا التجاور الاستعاريّ إلى استنكار موقف "ميلينا" التراجيديّ أمام المرأة في "معنخ الكائنات" لأوفديوس، وبهذا البدء يكون الوجه الأيقونة المحققة بها الأولى باعتباره مرآة تتشكّل في الأخرى مرايا عند التعاكس، ويتراعى وجه الذات إحداها في الأشاء:



"صور حول المرأة"

عن أول حبّ..

عن أول شكل من أشكال الجسد الختوم

وجهي فيها

وجميع فهي الأعمى فيها

والشمس المسننة الرأس على كتف الجبل الأضيق

مصطبة في مقبيل العُري

وسيّدة لم تبلغ بعد جواربها.. (٧)

فتُحارب لحظة البدء في مسأّر التمثّل الأيقونيّ المرحلة المراهويّة في حياة النفس بفعل الاستنكار التقريبيّ عند التوسّل بالاستعارة اللغويّة وبلاغة المشهد المرتبك المرتمش الغائم. وما تعجّل عنه الذاكرة يستحيل إلى إمكان للتذكّر بفعل التخيل، كان تسمى الذات الشاعرة إلى اللمة شتات ما تبقى من الصّور الضاربة في القديم بواسطة خيال التذكّر: وجوه قديمة تقبها التسيان تستحيل إلى ما يشبه الأطفال، لأناس كانوا، ولجسد كانت حواشيه قد أخذت في التفتّح على العالم، وجدّ وبليت وبلدة..

فأولّ ما يستذكره خيال الجسد هو الجسد ذاته، ذلك الذي يظهر في أنّ الكتابة بلوّن الرماد، مُجرّراً، مُفكّكا ينزع إلى التناظم البنيّ دون أن يملك تانسق التواء القدرة على تجميع هذا المتعدد المتخالف:

"أروي وأحكي عن رمادي"

قصصاً أشهدا أيادي

قلبي يد

صديدي..

وجهي يد شهقت تنادي

وفي يد وومي يد

وتحلّ في جسدي بلادي.. (٨)

فتمتدّرى بـ"المرأة" وصورها حول

المرأة" (المقام الأول من الديوان) بعضاً من طفولة الاسم، عموماً إلى أقدم الصّور، إلى أطيب الوجوه الأولى و"سيرير الطفل" وكلام الجدة وأطيب وجوه أخرى تحاول الذات الشاعرة بجُبران وبورخص وبإشلال ويوسف الصانع، وما يستدعيه الموقف، التدليل على منسّي هارب أو غامض معتم بحكم التقادّم، أو معلوم مجهول..

ويُعاولة التذكّر وتاثيث الفراغ الناتج عن التسيان تطلّ المرأة علامة البدء والمرجع في الاستخدام الاستعاريّ وفعلًا استبطانيّاً يُراد به مزيداً من الحفر في الذات المتعطّشة إلى الاستنكار بالتخيّل، والتخيّل بالاستنكار:

"الحرير الأخير"

لسيّدة الكرز الليليكي تُشهر شُباها في الحواكير

ولّهي فساتلتها في المراهبا

ولتطّق في الجسد الجمليّ البراعم

تبني بها طرب الأجنحة.. (٩)

٤- شهوة التماهي بين الفعل الكاتب وفيض الرغبة.

ولئن أفضى فعل الاستنكار في المقام الأول من الديوان إلى الموت (١٠) فإنّ الرغبة هي التي تتصرّف المقام الثاني (مبتكرات حديقة اللبلاب) باعتبارها الوجه الآخر للموت، بل إنّ الموت لا يكون إلّا بالرغبة التي تُفاجئ سطوته وتُرجّح حدوثه القاطع.

وإذا الجسد الذي بدا على بدائيّته في المقام الأول يفتتح بأقصى الجهد في المقام الثاني ليمارس ضروريّاً أخرى من العشق بيزيد من الشتات الناتج عن الارتباك المتناطلم:

"استقط

من

تمثل الخطأ الخطيئة النسيان
(١٤).

٥- "اللعبة اللغوية" في أداء
ذاكرة البيت.

ولكن، هل بإمكان الرغبة أن
تستمر في التجسد بالأيقونة
دون التوسل باللغة ؟

هنا تشتغل اللغة الشعرية في
المقام الثالث من الديوان على
شاكلة تداعيات استلزمها سياق
التكلم، وتُجَل في الأثناء على
ما وراء اللغة، حيث الألفاظ لا
تحتل معنى جاهزاً أو مُسبقاً،
وإنما هو المعنى القابل للتشكل
من غير أن يتخذ له صورةً
مُحددة، قريباً من أدبية البيت
الذي يحفز عادة على التكلم
من غير أن يتخذ له صفة معلنة
للكلام، نتيجة تغلب سلطة النفي على
الإثبات، واللامعنى باعتباره إمكاناً
للمعنى على المعنى:

"أحد في البيت

حتى الورد ليست في البيت (...)

حتى البيت القابع مثل قصيدة اعشى

ليس هو الآخر في البيت:

- في البيت

حبة زيتون

بشرها جذي أن تُعصر كل نهاية صيف

تنكة زيت (١٥).

إنَّ المقام الثالث من الديوان هو
اللعبة يتخذ له سمة لغوية، وكما
يتلمح اللاعب واللاعب، بالمفهوم
الأنطولوجي للعب لدى هانس جورج
غامير (H. G. Gadamer) (١٦)
تحول الرغبة من الجسد إلى اللسان
عبر الوجه الذي تكثر استخدامه
في المقام المعالف، فاللسان، هنا،
يستقدم إليه مجمل القوى الجسدية

اليساح

أيقونات وقت لعلبك



الغدار
من ديوانه

وهناك

وراء المتعاشق شؤن... (١٧)

إنَّ الرغبة في المقام الثاني من
الديوان مرادف آخر للأيقونة
المرجعية بعد الجسد، أو هو الجسد
يتحول من بدائياته الأولى إلى دلالة
الرمز بمختلف أجزائه، كـ"الوجه
يرى في وجهه" وأصابع تلتك بين
أصابع وقبيلات أصابعنا" وشهق
الأيقونات وقطره برنادا نقطت من
توت العليقة ووردة بيكاسو وشي من
غرفة برنادا قبل نقطت ومرمر أعمدة
مزهرة في معبد عشتار وأيقونة
أمسي المندراء ووجهي بيدي تقرأ
شفتيه شفتاي وحيث يغني العاشق
صمتاً...

فيستحيل عالم القصيدة من
وجود حاف بالجسدية البدائية إلى
رحم ينض حياة بالجسد الراغب
المتشهي، وبذلك تغلب الأيقونة من
السياق الطبيعي إلى لغة التشهي بفعل
الرغبة المتحضرة تتشكل مراراً وتكراراً
بالطبيعة والثقافة، بدلالة النقصان
المشكورة، إذ لا معنى للاكتمال عند

عينيك

وقبل حطامي بالأرض

تفرقني عيناك

إلى أعلاي إلى أدناي إلى أقصى
إلى

"لا لونهما" المحض... (١٨)

وكان تجربة العشق الماثلة
في المقام الثاني من الديوان
تحويل لوجه الأيقونة بالتفكيك
 وإعادة النظم، بالفسخ والإنشاء
استمراراً في قلب العلامات
التي يتأث بها بعض من الفراغ
الحاف بعالم النص الشعري.

وإذا رمزية حدث "المسقوط"
محاولة إنطاق الصمت العممة
الفراغ الشهوة المتخلفة موسيقى
الكون اللاشعائس النقصان
الانتشاء أحلام الذاكرة المهووسة

بحب عبد الرحمن منيف وتشي
غيفارا وأبي نؤاس... هي بعض من
عشق قديم حادث، حتى لكان النص
الشعري انخرط في شهوة التماهي
بين الفعل الكاتب وفيض الرغبة:

"يحيا المسانين

ويشهو

من

أول

فتحة

صروة

إلى آخره... (١٩)

فيتراعى العالم مسكوناً بأيقونات
الشهوة حد الفيض، مزجوماً بحالات
الاشتياق المتعددة، يتوالد ويتناسل
بمختلف أسيائه، يتجدد اشتهاؤه
ويستعاد بالرغبة ذاتها تتبدد لتتجمع
وتتعاظم تبعاً لسدرة الطبيعة في
الاعتقاد التوموي:

"شيء يحدث في الحقل

هنا و... هناك، تماماً بين هنا

العبث المجهول:

"أقبل فجنيتك على عينيك

لكي تبصر دُئل نواحيك

ولا تفتح بابهما حتى تسمع صوتاً-

صنعاً، سيافاً

عقدة حبل يهطل عنقك منها

في آخر سيف حطية

يصيح بعنائي الأفلاك:

انطلقوا" (١٨)

٦- مَبْنِي بِالْأَتَيْنِ عُرَّةً مِنْ أَعْلَى إِلَى

أَقْصَايَ إِلَى سَاحَةِ قَبْرِِي.

وحينما تندفع كتابة التدايعات إلى

الأقصى ينقل الموصوف الشعري

في المقامين الرابع والخامس من

الديوان إلى سرديّة الكائن والمكان.

فيتناظم بناء القصيدة بعد التفكك

الَّذِي وَسَمَهُ. والتمهير، العلامة

الواردة في عنوان المقام الرابع، تُشير

بَدءًا إِلَى الْحَرَصِ عَلَى تَمَعِينِ (من

المعنى) العبث بأكسابه الشكل الذي

به يستحيل إلى إمكان للتدليل على

حال ووضع تقريبيين.

كذا ينشأ المروي من رجم الفراغ،

من زحمة الملل المستبدّ بذاكرة الكتابة

الحديثة على وجه الخصوص. وكأنّ

الذات الشاعرة بقصيدة "في المقهى"

تقلب الملل والتسيان بتفعيل ذاكرة

السرد:

"في المقهى/على "بحر" النيل، إنسان

يبتسمان... (١٩).

فيُضحي النصّ الشعريّ مشهداً

وصفياً يتحدّد بالواقع وال لحظة

والمتعاطين وكتاب جمال الغيطاني

بغلافه الأزرق... وما بدأ إبطاءاً ثمّ

تفكيكا للغة بنية مقاربة العبث الفراغ

تنتشر علاماته على سطح الموصوف

السردية بتناظم يصِل بين سرديّة

الشعر وشاعريّة السرد.

ويُشحن برغبة الكتابة المتحرّرة من

أي قيد مُؤنّ رغم الدليل الذي يظهر

في الأثناء، كالخيز الحافي لمحمد

شكري في قصيدة "الخَبْز" وبيت

الأب في "منزل لا تُحصى" في "بوابة

كماجنا جنيته وديكارت في محاولة

كوجيتو والحرف المكسور" في "إناء

سولي برودوم"...

إنّ الغالب على قصائد المقام الثالث

(ضمنيات السيدة وأخواتها) قِتام

وضميمة واندهاق إلى كتابة التدايعات

بضرب من التصعيد أو التفهيس

الناتج عن ضغوط المكان والكيان.

لذلك تقلّت اللغة من أيّ مرجع

أيقوني مُنل إلى مجال اللغة حيث

تُمارس الذات الشاعرة لعبة تفكيك

المنطق التداوليّ المعاد وتسمى إلى

إحداث وسائل أخرى للتدليل.

نتيكتُ، نتيجة هذا اللَّعب اللسانيّ،

الصور المرسليّة، أنّ الحرص

على أداء ذاكرة العبث، مثل "جنازة

أيلول والانتعاش المُجع للذات عن

عالمها الخارجي في قصيدة "الوليمة"

والجنازة في "جنازة اللحظة دريدا"

والكلمات/القَبَلات بعلاميّة الإنشاء

والفسخ أو "المحو" في كلمات وفوضى

العلامات كالبحر الجبر الوجه القناع

في "نقطة فجر"، و"المنجل المنجل

المُغزل القبر المزهر العاصفة الضيقة

العائلة الكبرى" في "جوائز"...

وإذا المقام الثالث من الديوان

مزحوم بحالات الملل، محكوم بالعبث،

إنّ سعى إلى التحرّر من ثقل المعنى

تقاومت عُدُميّة بفضاعة ما يحدث

في الواقع، بالعمى الناتج عن عتمة

ما يستبدّ بالمكان والكيان (١٧).

ولعلّ قصيدة القصائد، إذا جازت

العبرة، في رسم المشهد الكارثيّ

ضمن هذا المقام المخصوص باللعب

اللغويّ تتمثّل في "السّياف" حيث

الصورة عاجلة دورانيّة فرضيّة البناء

بالقصيد الكتابيّ تسعى إلى فضح الغلّ

الذّلّ العبث القهر الخصي الإراديّ

فيستمرّ إلياس لُحود في اعتماد

هذا الأسلوب السرديّ في قصائد

المقام الرابع من الديوان، كاعتماد

الحوار الذاتيّ في "نحلة والحوار

في "أحمد واستقراء اللون في اللون

الفتوح"...

إلا أنّ السرد سرعان ما ينزاح

عن الموصوف الحديثي إلى الرسم

المشهديّ حيث يستقدم المحتجب

والفارق أحيانا في الاحتجاب إليه

بعض أشياء العالم ووقائعه وأحداثه،

كصور الحرب الخراب الهلاك على

التفاز في "اللوح الفتوح"، وتشكيل

العتمة بالمعري والطيب وانفتاح الجسد

وفيض الرغبة وتسوي الحياة والموت

في لحظة بارقة مُهلَكة في "تنهمر

شاعرية الرغبة استحالت إلى كتابة

التفهِيس المائل فيها الذي هو الموت.

كذا يصف "هرم بالقتلى (لوحة)

"أقصى حالات وعي الموت التي لا

تخلو من عشق:

"مبني بالقتلى

(مبني في كلّ صباح مهتوك في كلّ

مساء)

مبني بدماء المكتوبين على أشعار

ببارقها المهتوك

مبني بِالْأَتَيْنِ عُرَّةً مِنْ أَعْلَى إِلَى

أَقْصَايَ إِلَى سَاحَةِ قَبْرِِي

في ساحات الدن الخاملة الجوفاء

عشاق جلسوا يبتهجون أمام أداء

النافورة

نقشت بفضاقي هرمي... (٢٠)

إلا أنّ المرويّ يفقد هو الآخر

تناظمه في زحمة الخراب التسيان.

وبهذا الاختلال تستعيد الكتابة أيقونة

الخواء الذي يبدّد منظومة المعنى،

ككتابة أولى بمُحمّدة حيث رمزيّة

الأوراق المتناثرة والريح العاصفة

وارتباك الأشكال، كل الأشكال،



حادثة:

"كلّ سماء هتالي

فرشتها عليا مشتعلتا في آخر جذوته

انا عليّ فتوح

توت عنافيدي بيديها

تكمبره مخبرة مخبرة

غطت فيه اصابعها

... بصمت فوق خطامي

رفعتني ايقونات... (٢٣)

٧- كتابة الشبيه برقصه ذبيح على

حافة هاوية.

هكفي للأيقونة، هنا، أن تثبتني من زخم العادة؟ كيف لمختلف محاولات إرباك المعنى الموروث أن تُغصب معنى ما مختلفا لا يتحدد بمسبق مُفاد؟ هل بالاستمرار في استقراء العتبة العمى الخواء الفراغ أم بالرجوع إلى "اصل" حبيته تراكمات العادة وتكرار الاستمرار؟

كذا تصطدم الذات الشاعرة في المَقامين السادس والسابع من الديوان بحيرة اللُغة أمام حقيقة النقصان وضخامة الفاجعة وانحسار أفق المعنى بعد أن شهدت لغة الشعر تمثّل القيمة الجماليّة والأخلاقيّة رغم تجارب الكتابة السابقة.

لقد شهد وعي المكان والكيان في مجال الكتابة شرحا ازداد اتساعه وتعمّق بما طرأ على الوجود والوجود من هزائم وانكسارات مُنهلة فاقت كلّ احتمال... هو الدمار الموت والقتل تلتف بذاكرة الكتابة ومخيالها وتوقفها عن الانتشار خارج دائرة القلق المُعاضِم.

فَنُضْصِي الكتابة، بهذا الوضع الحادث غير المنتظر، أشبه ما يكون برقصه ذبيح على حافة هاوية، كأن يقرّ من وضوح مُغذّاع إلى آخر،

لقد شهد وعي المكان والكيان في مجال الكتابة شرحا ازداد اتساعه وتعمّق بما طرأ على الوجود والوجود من هزائم وانكسارات

وبذا يصل المرويّ بموصوف الحال إلى مدار الحكمة، حكمة التكوين الأوّل في قصيدة كان... بالسمي إلى توصيف الحالات بمُشترك المكان واللفّة:

"الكون في حديقتي ازرقان

باب إذا فتحت

أفقلت ألف ساحة

وآلف مهرجان

والآخر إلى عليّ فمي حصان

مُزجج، عليه شدّ فارس

من كان يا ما كان... (٢٤)

فالمكان هو الما كان يُعاد توصيفه بالموقع (الهناء) واللحظة (الآن) القادرة على اختصار مُجمل الأزمنة القديمة في حادثة التمثّل.

إنّ البُعد الآخر للمُروّي في المقام الخامس من الديوان هو الكون الذي يتعدّد بالمكان والكيان والكائن القادر على تفكيك العناصر وإعادة إنشائها مجازاً والتثقل من مُنصر إلى آخر، عبر "الموج" في "ظروف مكان" وبعض تفاصيل المكان في "مُصارع"، ومُختلف الأفعال والأزمنة في "بروفيل للخنساء" والـ"أُمّتناهي في عراء مُقنّس"، كأنّ تقسيخ المعلومات المتداولة بالكتابة تُفكّك منطق الأشياء المتداول وتبحث لها عن لغة جديدة بايقونات

و"البخارة" بالمناظم والفكّك معا عند الإحالة على حقّ منه، فلا تكفيّ الذات الشاعرة بأسلوب سرديّ واحد، بل تتمتع وصف الأحداث الغارق في إعطاء الذات المزحومة بأوجاعها وكوابيسها وعديد حالاتها المبهمة. لذلك نراها تتنّهج سبيل التجريب في الوصف بالحوار الباطنيّ والحوار عند توظيف الخطاب المستوحى من اسميّة صلاح عبد الصبور، كالذي تتضمنه "صحوها برتقال و"عنق للشقن و"ناسان"، ونازك الملائكة في "من المسرحيّة"، وإبراهيم أصلان في "مالك بن الربيع حزين وفتحيّة الفصل في "في التفاز"، وباشلار في "درسيمة أخيرة لباشلار"...

كما يستمرّ فعل المرويّ في المقام الخامس من الديوان باختراق مجال الواقع إلى المأسواء، إلى المُضمر من الحالات والمعاني، بتمثّل كونيّ يسمي إلى تجسيد المجرد وتحسيس المُتخيّل، كـ"قصيدة حُبّ" تحرص الذات الشاعرة من خلالها على توصيف مُطلق الحُبّ في مرويّ يتخذ له شاكلة الذكورة والأنوثة، بما يُقارب الاعتقاد التاوي حينما تتعالق الأرض والسماء بالاستقطاب (الرحم) والشماع والماء (بذرة الخصب)، وكـ"تكوين ثانٍ" يعيد الخيال الشعريّ به صياغة البدايات الأولى في نشأة الحياة تتعالق كلّ من الصلاة والرخاوة ونفخ الروح الأولى وتفاعل مُختلف العناصر التي بها كان الخلق التكوين الحياة.

وبذا المقام الخامس مرويّ يتخطّى دائرة الذات والمجتمع والوقائع التاريخيّة الصادمة إلى تاريخ الكون والحياة باستقراء العمى البدائيّ في "قصيدة الأعمى" التي هي صدى ما كان في البدء الأوّل، زمن العتبة و"بهمة الأشياء:

"البحر اعمرى

... عاشق اعمى الغرام

مُهاجر من غير زيار... (٢٥)



هويتنا وشياطينها

د. مهند مبيضين

اعتبر الميسريون بالعولة أنه يمكنهم أن تسمع الجميع أصواتنا مختلفة في الوقت نفسه. وأن تغفل أحداثنا للعالم أجمع في لحظة واحدة لكل العالم. وأن تمنحنا صفة المشاركة عالميا بأحداث كونية. لنسجل جميعا بأننا مواطنون عالميون. لا نتجأ إلى جوازات سفر أو سجلات مدنية لإخراج بطاقة تعريفية أو هوية يمكن لها أن نخنصر حاملها.

ولكن الاستيلاء والأفراط باستئصال العولة جعل المجتمعات غير مدركة لصبرورة التحولات التي تطالها بسرعة. والتي باتت تغير في مكوناتها وفي قدرتها على التكيف مع رهانات زمن الانفتاح الكبير.

وهو زمن تبدو فيه الدولة غير قادرة على الهيمنة على السوق. وتراجع فيها السيادة لصالح أطراف من السلطة العالمية التي يشترك فيها العالم أجمع. وهنا يبرز الدور الكبير للاقتصاد والإعلام معا في صوغ مركبات الثقافة المجتمعية وتحديد أطرها العامة.

لا مجال للتنديد في العولة أو قياس مدى القبول بها أو رفضها. فهي لم تعد خيارا يثار حوله النقاش. إذ غدت واقعا لا مفر من التعامل معه. أو هي تعبير أحد الأنثروبولوجيين العرب أشبه "بضيوف غير مدعوين للحضور". فلا أنت تستطيع منعهم من الدخول ولا أنت تقدر على التجاهل بمسألة على الرغم من اختيارهم.

ولئن كان مفهوم الثقافة يشهد منذ مدة نجاحا خارج الدائرة الضيقة الخاصة في العلوم الاجتماعية فإن هناك مصطلحا آخر كثيرا ما يقترن به. وهو مصطلح الهوية الذي يزداد استعماله تواترا إلى الحد الذي يجعل بعض المحللين يرون فيه "موضة"

كثيرا ما قيل الاستهفامات الكبرى يصعد أولوية مسألة الثقافة إلى مفردة الهوية. إذا أن هناك رغبة في أن نرى الثقافة هي كل مكان. وإزاء ذلك يحاول بعض الأفراد من الميسريين وبعض الدول وبعض الشركات رفع نصاب الثقافة في رابطة الاهتمام. وذلك إما برعاية مباشرة للفعل الثقافي. أو بإطلاق مبادرات ثقافية أو الدعوة إلى عهد الكثير من المتغيرات والمبادرات التي لا ينتج عنها غير فعل النظار.

الحقيقة التي رآها يريد الكثيرون أن يغفلوا عنها. وهي أن أزمت الثقافة تدار. كما تدار أزمت الهوية. ولهذا علينا تحديد المسؤوليات. بشكل أوضح حين نعلن أن أزمة الهوية الثقافية وصدام العولة في مجتمعنا. قول هي أزمة مجتمع في مواجهة ثقافة وأداة وعمالة مهاجرة. أم هي مسؤولية دولة عربية فشلت في خلق ثقافة تدعم مفهوم المواطنة. وساهمت في صناعة ثقافة استهلاكية يدعمها نمط "الدولة الربعية" أم هي أزمة طغيان القبيلة والموروثات؟

جاءت الدراسات الحديثة مسألة الهوية الثقافية. منطقيا وأولا على مسألة الهوية الاجتماعية والتماهي أحد مكوناتها. والنسبة إلى علم النفس الاجتماعي. فالهوية أداة تمكن من التفكير في تفصيل النفسي والاجتماعي لدى الفرد. إنها تعبر عن محصلة التفاعلات المتنوعة بين الفرد ومحيطه الاجتماعي. والهوية أنواع منها هوية سلبية وهو ساكنة وهوية متحركة وهوية متفاعلة.

لا نعرف أي هوية تحمل اليوم بفعل ما أحدثته ضجت للدنية. ولا نعلف إن كنا نسير في طريق صالبي. لكن الشيء الوحيد الذي نعرفه هي هويتنا أنها مسكونة بالكثير من الشياطين. شياطين الحب والرياض والتعصب والجنون والشجاعة والإكراه والكراه. لذا فليس أمام هذه الهوية إلا أن تعيد تقييم ذاتها ومفاعيل الحركة والتغيير فيها.

مناجاة:

حين قرأ القارئ الأول لي كتاب التحليل النفسي والأدب (٢)، والذي كان في الأصل سلسلة دراسات نشرت في مجلة عمان بالأردن، ولأن فضله علي تخطي التشجيع والمؤازرة إلى النقد والتوجيه والإعجاب الذي كنت أقرأه في عينيه كلما قرأ مقالاً أو بحثاً أو قصيدة التمتعت عيناه نوراً وفرحاً، وفي الكتاب ثلاث دراسات كتبت قد توصلت فيها إلى أن الأعمال الأدبية في الملحة والرواية والشعر كانت مرآة تمكس الحالة النفسية لمؤلفيها (٣، ٤، ٥، ٦). وبخاصة في العمل الثاني الذي وضعت فيه عدة تصورات جديدة في دراسة الشعر، وقد احترتها في دراسة ديوان أناشيد ميللة بالحزن لعيسى الشيخ حسن، وفي هذا العمل فهم للتفاعل بين الإنسان والأثر ودراسة تأثيرهما المتبادل من خلال معرفة اللاشعور والأثر الذي نقصده هو ليس فقط الموضوعات بل الخصائص الشكلية للإبداع واختيار الكلمات

وعلاقة ذلك بطفولة الشاعر متقنا مع القول الشائع "كما يكون الطفل يكون الأثر" (٧)، فإذا به يدعوني إلى اختيار صفة هذه التصورات بدراسة جديدة في الشعر أيضاً ولكن لشاعر من جيل آخر ومن بلد آخر فكانت مقولته تلك هي الشرارة الأولى التي تزامنت مع طلب الإعلاسي أحمد يوسف مني المشاركة في عدد تذكاري عن والده الشاعر محمد يوسف تعد له جريدة أخبار الأدب المصرية لإجراء الدراسة الحالية باستخدام التحليل النفسي لديوان كمنجة التوت للشاعر محمد يوسف ولنحجب عن سؤالنا في الدراسة الحالية حول دلالة الدم والقميص والرؤيا؟

في علم النفس والأدب:

في دراسة الأدب والنفس بجامعة تياران الأول يسمى الدراسة الموضوعية للأدب

الدم والقميص والرؤيا في ديوان "كمنجة التوت" لمحمد يوسف دراسة في التحليل النفسي

د. خالد محمد عبد الغني *



رؤيا

يا من تفسر الرؤيا
"رايتُ أيامي عجاف
مذ رحلت عنها....
وستبلائي يايسات
مذ تركتها....
سـررتُ في سفر
وحيداً.....
أفتش عنها فهي كـ
الشرفات....
عدتُ للحب طفلاً
علهُ يـاويني...
هما عاد يكفيني" (١)

وفيه محاولة لتكميم الظاهرة الإبداعية مستعينا في ذلك بمنهج العلوم الطبيعية والإحصاء. والثاني يسمى التبار التحليلي الذي يهتم بنظرية التحليل النفسي والاستفادة منها في فهم الأعمال الأدبية بهدف الكشف عن البناء النفسي والمعرفي والاجتماعي للمؤلف وعلاقته بالعمل الإبداعي وكذلك الشخصيات داخل هذا العمل الإبداعي.

وهناك في التراث العربي الكثير من الدراسات النفسية التي هدفت لمعرفة البناء السيكودينامي للشخصيات داخل العمل الأدبي مستعينين في ذلك بالتحليل النفسي والمعرفة النفسية والفلسفية.

فالتيار التحليلي بدأ فرويد فكتب مبكراً جداً عن الهذيان والأحلام في قصة غرايدنا لـ لجينسن (٨) وجريمة قتل الأب في رواية الأخوة كرامازوف لنيتسوفسكي وتحليل أعمال ليوناردو دافنشي (٩)، وكتب أريك فروم عن أوديب وهاملت والقيعة الحمراء. وكتب جونز عن دور الصراع الأوديبي في شخصية هاملت وتردده في الآثار لأبيه (١٠).

وكتب يحيى الخراوي فراءات في نجيب محفوظ تناول عدداً من الروايات كالحرافيش ولهبالي ألف تيلة وتيلة والشحاذ والسراب (١١)، وفرج أحمد فرج التحليل النفسي والقصة القصيرة عند نجيب محفوظ، والتحليل النفسي والأدب لأعمال غادة السمان، والتحليل النفسي لرواية طوبى للختافين لياثيل دايان، والتحليل النفسي وألف تيلة وتيلة دراسة تمهيدية (١٢، ١٣، ١٤، ١٥) وكتب عبد الله عسكر غياب الأب الرمزي في رواية الطريق لنجيب محفوظ، والصدام الأيديولوجي وهوية الذات في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ، (١٦، ١٧) وكتب أحمد خيري حافظ الأنا والآخر في رواية اللص والكلاب لنجيب محفوظ (١٨).

وفي التيار الموضوعي قدم شاكر عبد الحميد قراءة نفسية تحليلية للعديد من الأعمال الروائية والتقصية وقد جمعت في كتاب الحلم

حاول بعض الباحثين من أنصار التيار الموضوعي في مرحلة مبكرة من الدراسة النفسية وضع تصور عن خصائص نفسية محددة لكل نوع من أنواع المبدعين في القصة.

والرمز والأسطورة (١٩). ومحمد غانم قدم تحليلاً لرواية الحرافيش حاول المزج بين التحليل النفسي والدراسة الموضوعية (٢٠).

كما حاول بعض الباحثين من أنصار التيار الموضوعي في مرحلة مبكرة من الدراسة النفسية وضع تصور عن خصائص نفسية محددة لكل نوع من أنواع المبدعين في القصة القصيرة والشعر والمسرحية والرواية والتصوير... الخ. فكتب مصطفى سوييف الأسس النفسية للإبداع الفني في الشهر (٢١)، ومصري حنورة الأسس النفسية للإبداع الفني في الرواية. والأسس النفسية للإبداع الفني في المسرحية (٢٢، ٢٣). وشاكر عبد الحميد الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة (٢٤). وقدم حسين عبد القادر تحليلاً نفسياً لأعمال السينمائية بهدف الكشف عن الدوافع والمكونات الكامنة وراء الحمية النفسية في اختيار نوعية الأفلام السينمائية ودلالات الرؤية السينمائية المتغيرة للوقائع التاريخية فيها في أعمال المخرجين يوسف شاهين وشادي عبد السلام وصالح أبو سيف (٢٥، ٢٦، ٢٧).

التحليل النفسي وقضايا الفن والإبداع:

إن التحليل النفسي كان كاشفاً لصميم الوجود الإنساني، ذلك الوجود الذي يتأرجح بين الإعلان عن الرغبة،

وتتفيذ الرغبة، ويكون الإعلان عن الرغبة - في الحالات السوية وعندما يكون ذلك ممكناً - تمهيداً لتفنيدها، كما قد يكون - لعديد من الأسباب - بدلاً من هذا التنفيذ وقية تفرز طريقه، فيقع الانفصال، بين الرغبة وسبل تحقيقها، فلا يكون هناك مفر من أن تتكفيه الرغبة على نفسها وتتعلق على ذاتها، وتتخذ مساراً تتمد فيه عن الواقع وعن المنطق، وتتم وتتشكل وفق قوانين أمن في البدائية - هي قوانين الحلم والمرضى العقلي والنفسي - أو تظهر مقننة ملتوية هي صور من الأساطير والخرافات والمخاوف. لكن هناك حلولا وسطا بين الإيمان في إغفال الواقع والمنطق والتقيد بهذا الواقع والمنطق. ومن بين هذه الحلول أحلام اليقظة - على المستوى الفردي - وشبيه بها - على المستوى الواقعي - الإبداع الفني بمختلف صوره ودرجاته، ابتداء من الخرافات فالحكاية الخرافية فالأسطورة وصولاً إلى أرقى أشكال الإبداع في المسرح والرواية والقصة والشعر، هذه الأعمال الإبداعية، جميعها، رغم تباین الصور والمهارات الحرفية والمواهب الفنية ترجع إلى أصل إنساني واحد هو الخيال والتخييل، الذي يعكس جوهر العقل البشري: نشاطه الفكري الرمزي من حيث هو تصوير للعالم وبناء له على المستوى الذهني، ويذهب فرويد - في واحد من أشهر دراساته عن " الشاعر وحلم اليقظة " - إلى أن العملية الإبداعية لا تدور أن تكون حلم يقظة انتقل من المستوى الفردي الفج إلى مستوى إبداعي متطور، استطاع معه مبدعه أن يعلن عنه للأخريين، فحاز قبولهم وتناغم مع ما في أعماقهم، وبداخلهم، إن الشيوخ والإقبال دليل على اشتراك المبدع مع المستقبلين لمعلمه في نفس " الحاجة " أو الرغبة الداخلية، وخلود أعمال فنية وأدبية ويقاؤها على مر العصور دليل قاطع على استمرار ما تميز عنه في أعماق النفس البشرية، وهاملت لشكسبير دليل على أن هذين المعلمين العبقريين يعبران عن أعظم ما في داخل



الإنسان، وأبقاه على مر العصور (٢٨).

التوحيد في علم النفس،

يشير التوحيد إلى كونه حيلة من حيل التوافق تتم على مستوى لا شعوري دون وعي من الفرد نفسه أنه يقوم بها وفي هذه الحالة يتمثل الفرد ويستمدج داخل ذاته دوافع واتجاهات وسمات شخص آخر بحيث تصبح دوافع واتجاهات أمسية في كيان الشخص لتضرب بجدورها في أعماق بنائه النفسي وهكذا فإن التغير الذي يحدث في الفرد أو في شخصيته لا يكون مؤقتا ولا مفعلا كالذي يحدث في موقف التمثيل أو المحاكاة والتقليد بل يكون عميقا في تأثيره في الشخصية ومستمر إلى حد بعيد وعلى هذا فالإن يتوحد بابيه والبنات تتوحد بأبائها والشخص يتوحد بالشخصية التي يرى فيها مثله الأعلى، وفي حالة التوحيد هذه يكون النجراج الذي يحدث لن تتوحد به نجاحا لنا غير مباشر نص حلاوته، ويكون إشباع دوافعهم كأنه إشباع خاص بنا كما يكون الإحباط أو الفشل أو الخسيف الذي يمارسه أحد عليهم لدفعهم لسلك معين كأنه ضئيل يشعر به ويتألم له مثله تماما كما تحزن لحزنهم وتفرح لفرحهم، أما التقليد الذي يشبه التوحيد فهو أن يقوم الشخص بوعي ويقصد بتقليد ومحاكاة شخص آخر في حركاته وسكناته وهي عملية مؤقتة بحيث يعود للمقلد إلى شخصيته العادية بعد انتهاء عملية التقليد (٢٩).

الدلالة النفسية للتوحيد بالأنبياء،

الأنبياء شخصيات مثالية اختصها الله بهداية الناس إلى الإيمان به والانزجار بالحق والخير والعدل وبقية مكارم الأخلاق، وهناك دعوى دائمة فاقضاء أثرهم والمشي على نهجهم، ولما كان المبعوثون ممن يرهبون في تحقيق صورة جميلة عن العالم والحياة فإنهم والحال هذه يريون لا شعوريا التوحيد بنماذج تيسر لهم الاستمرار في اتجاههم من الحياة، ولأن هناك تنوعا في الأنبياء وفي حياتهم وفي

طرق دعوتهم فإن كل مبدع وشاعر يجد نفسه في فترة من فترات حياته مدفوعا للتملق والتوحد بشخصية واحد من الأنبياء وربما يتغير ذلك التوحد من نبي إلى آخر فمثلا هناك من توحد بالمسيح عليه السلام ثم النبي أيوب، وهناك من توحد بيوسف الصديق، وهناك من توحد بموسى ومليمان... الخ كما سنرى لاحقا.

التوحيد بالنبي يوسف،

يذكر خالد محمد عبد الفتي في دراسته من الشاعر عيسى الشيخ حسن أنه توحد بشخصية النبي يوسف في قصيدة الغريب فيقول: "صباحا دقيقتا / فميمصا من الأغنيات الحنون / ترطرف روح الغريب على دفتر من حطام. والقميمص كان العلامة على حياة يوسف بيد ظن أخوته بموته حين جاؤوا به إلى أبيه يعقوب وكان وسيلة لشفاء الأب، وهو في الوقت نفسه كان العلامة والدليل على موته عندما جاء إخوته عليه بدم كبد ليقولوا إن النذب أكله. وفي القصيدة يشير الشاعر إلى الدلالة الأولى وهي إشارة الحياة. وليس يبعد أن الغريب هو الشاعر الذي استعد إليه نفسه من غربتها: كما عاد يوسف من غربته أيضا بدلالة القميمص على وجه أبيه. ويقول: "ما بال الأقدام تراود هذا الشارع عن شاعره / فتتلاذه حتى الحلم / ما بال الأيام تراود هذا الشاعر عن شارع. وهناك توحد مع يوسف أيضاً. في قصيدة "نشيد" يقول: "من يدفع ثمن الرؤيا / أه وكيف سيأكلك الذئب... يا يوسف / إن عجافا بعد عجاف / قد مرت / والرؤيا في ثقب الباب (٣٠).

التوحيد بالنبي أيوب والمسيح،

ويذكر على البطل أن في قراءة شعر بدر شاكر السياب أثناء مرحلة مرضه الأخير توحد مع النبي أيوب إذ أن كليهما مرض مرضا طويلا ومزمنا حيث برزت شخصية النبي أيوب إذ يقول القرآن التي يقول القرآن عنه: "وأيوب إذ نادى ربه أنسي مسني

الضر وأنت أرحم الرحمن، فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه أمله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين" (سورة الأنبياء: آية ٨٢ و ٨٤). وسعى السياب عشرا من قصائد ديوانه " منزل الألفان " بمغفر أيوب بجانب قصيدة أخرى في الديوان بعنوان " قالوا لأيوب " فالسياب هنا يلتقي مع النبي أيوب في كثير من العبارات والنص التالي من قصيدة " قالوا لأيوب / قالوا لأيوب " جفاك الإله / فقال لا يجفو / من شد بالأيام، / لا هبضناه ترخي، / ولا إغفانه تنفو / قالوا له " الداء من ذا رماه / في جسمك الواهي (٣١).

وفي مرحلة أخرى من حياة السياب نجد أنه قد توحد بالنبي عيسى عليه السلام فكتب في ديوان أنشودة المطر قصيدة بعنوان " المسيح بعد الصلب " وفيها يقول: " بعدما أنزلوني / سمعت الرياح / في نواح طويل تسف النخيل / والخطى وهي تلتأ / إذن فالجراح / والصلب الذي سمروني عليه فلول / الأسيل (٣٢).

التوحيد بالنبي موسى،

يشير محمود الشريف خلال تعليقه على ديوان وحي التجلي وبقية الإنتاج الشعري لكاتب هذه السطور وكان توحد الشاعر بشخصية النبي موسى لتكشف عن بنائه النفسي، ولعل المتأمل للنتاج الشعري الخاص بالشاعر خالد محمد عبد الفتي سيلاحظ بسهولة ذلك التوحد في معظم القصائد، ولعل ابنة شبيب في قصة موسى (ص) هي الحلم المتجسد في شخصية عروس البحر - ذلك الكائن الأسطوري الذي تعلق به المؤلف أيام طفولته بالقرية حيث كان يذهب ويجلس على شاطئ البحر وكانت أمه تنهيه عن ذلك خشية أن تأخذ عروس البحر وتغوص به في الأعماق ويبدو أن عروس نجعت في ذلك فاهلته قصائد رائدة وتأخذ جزء قصيدة " بعنوان شجر منها " إذ يقول فيها: "أهبك عصاتي وأهش بها على الامك/ فتدوب/ ومن رقصها /اصنع ألف دواة/ وناري أشعلها / ليلاً



بالقصائد والتعبيرات التي تكشف عن المجتمع وأزماته وانهايار القيم بداخله مثل قصائد " ٦ حارة السوق، وسوق السمك، صفحة من يوميات شجر الدر، وأول مايو ١٩٢٤، وأسماء على الشجرة نجيب محفوظ، وأحمد مستجير وعلى عثمان وأحمد زويل، والمتنبي، ويكاثية بيضاء لمريم، المتريص، والفياشوي، ومقهى لحنين الناي، والوحش، وكوميديا سوداء بنكهة الكابوس، وأصابع الزمار، وجوانتانامو، وكرنفال التيوس، كل القصائد سياسية واجتماعية تعنى بالهم الوطني القومي والإنساني العالمي والانتقاد للسياسة الأمريكية والهممة على العالم.

التوحيد بالنبي يوسف في الاسم:

توجد في الديوان قصيدة واحدة / وحيدة / فقط تحمل اسم " يوسف " (٢٥)، وفي القرآن سورة واحدة فقط تحمل اسم " يوسف "، كما تأتي مفردات قصة النبي يوسف واسم يوسف نفسه في قصائد الديوان بشكل لافت للنظر مما يستدعي معه وقفة لتبيين الدلالة التفسيرية له فقرأه يقول: " ويظف زينتها الذنب المتريص بالإفخاع / أنا يوسف المخطوع، / وأعبر على جثة الحلم للمهزلة / يوسف معتل باليتابع / يوسف المتدثر باليتم، / وكان يوسف غارقاً في دم السنبلة المعفاه، / كان الوقت دمي وقميصي سنبلة، / كان سؤال الكاف قميصاً " يوسف اعرض عن هذا، / وخبوط قميص الكاف تترى، / لم يعرض يوسف فاندلع اللواط، / وكتب قصيدة بعنوان " يوسف " يقول فيها: " وقميصي دمي / ودمي شجرة مثل سنبلة في كتاب ورماد لحلم تشظى، / وحين قميصي لحلم يمر عليه اخضرار الثراب، / يوسف يتدلى من غصن الكاف، / أية لفة بيصم يوسف من تخطيط السيلابيك، / يوسف منتشر في كيماء القاموس، فاسأل يوسف ما شئت، / يا يوسف من علك الاسماء / تغير يا يوسف ماشئت / مشيتك هي المشكاة، / يا يوسف فاندلع زينة عزلك البيضاء / أنت على مرمى اليتم، / يوسف ها انك تتدلى من نون

يقدم الشاعر المعجون بدماء وأوجاع الشعب العربي في ديوانه جملة من القضايا والرموز التي تحتاج إلى وقفات طويلة.

بدماء وأوجاع الشعب العربي في ديوانه هذا جملة من القضايا والرموز التي تحتاج لوقفات كثيرة لا يتسع المقام لها في اللحظة الآنية فكيف نفل البمد القومي العربي وحزنه على الهزيمة العسكرية الدائمة في ١٩٦٧، وقبلها موقفه من ثورة / انقلاب يوليو ١٩٥٢ - على حد تعبيره - والاحداث التي مرت بها مصر بعدما من انجازات او مصائب، وانتقاده للعلوة / الامركة التي تسيطر على مقدرات الشعوب، والحرب على افغانستان، والاغتراب النفسي وحالة الحزن الذي عاشه سواء داخل مصر وخارجها، وكيف لا تتعامل مع ذكرياته الذاتية وطفولته وتعلقه بأمه وعناصر البيئة التي عاش فيها صغيراً، وهل ننسى احتفام بلمائنا الكبار ورموزنا الثقافية نجيب محفوظ وأحمد مستجير وعلي عثمان وأحمد زويل، والحب، وعشقه للتاريخ والحضارة العربية، ويؤكد ذلك المعنى ما يتكرره مصطفى سريوف من أن الشرط الأول لقيام الشاعر هو ظهور علاقة معينة بينه وبين مجتمعه وهنا تطبيق تلك القاعدة التفسيرية التي تقضي بأنه لا يمكن تفسير أية ظاهرة بعزلها عن مجالها، وينتهي بونج عند علاقة الفنان بالمجتمع فيفرق بين اللاشعور الفردي واللاشعور الجمعي واعتباره الأخير مصدر الإبداع في روائع الفن وتعلقه مثل هذا الإبداع على الأزمات الاجتماعية الحادة وانهايار رموز المجتمع وتحرك اللاشعور الجمعي لإعادة التوازن حيث أن مهمته تعويضية للفنان(٢٤)، والديوان مليء

وضحي / لعلها تهديني إليك / فتستدقني من برد أيامنا / صبحاً وغسقاً / فلما أتانا / "تودي من هناك / أيها المسافر /... هذه أرض /... / "تؤوب من رحلتك عناءاً / ثلاث آيات / عروس البحر / والصا / واليد البيضاء "، وهذا المشهد الشعري يشير إلى رحلة عودة موسى من أرض مدين إلى مصر، ولكن الشاعر هنا وظفه - المشهد - توظيفاً يخدم بنائه النفسي حيث رغبته في العودة غانماً عدة مكاسب أهمها عروس البحر - ومن الغريب أن الشاعر تحقق له جزء من استبصاره حيث عاد إلى مصر بعد فترة عمل خارجها ومعه عروس البحر - بما هي كائن أسطوري ورمز للجمال والحب - في قلبه وخياله(٢٢).

· محمد يوسف (سيرة شبيه ذاتية):

محمد يوسف من مواليد المنصورة في الأول من ١٩٤٢ وتوفي في ١٨ نوفمبر ٢٠٠٣، حصل على ليسانس الآداب لغة إنجليزية عام ١٩٦٤، عمل مدير تحرير لجلة التقدم العلمي الكويتية، وحصل على العديد من الجوائز خلال مسيرته الإبداعية منها جائزة الأدباء الشبان ١٩٦٩، وجائزة الثقافة الجماهيرية عام ١٩٧١، عضو بالعديد من اتحادات الكتاب في مصر والكويت وغيرهما، صدر له أحد عشر ديواناً شعرياً وله تحت الطبع خمسة مؤلفات ما بين الكتاب والمسرحية والشعر، ينتمي لجيل الستينيات الذي شهد دراما هزيمية يونيو ١٩٦٧، حيث تجذرت رؤيته وتمحورت حول تأكيد إنسانية الإنسان لتمكنه من مواجهة الصراخ الجيوسياسي في غاية الوجود والأفئمة، ويتميز شعره بتكرس رؤيته لتجديد قيم الحرية والحب والخير والجمال واللمسة الإنسانية - ليست هذه الأهداف مما كان يدعو إليه الأنبياء؟ - وخمسة كتب، وثلاثة كتب مترجمة.

· اللاشعور الجمعي وعلاقته بالاشاعر محمد يوسف:

يقدم الشاعر محمد يوسف المعجون



الملوكوت (٣٦).

فيوسف الشاعر يتوحد بيوسف النبي في الاسم الذي جاء عنواناً للسورة وللقصيدة في كل منهما مرة واحدة - توحد في الاسم - ثم يتوحد الشاعر /يوسف مع النبي يوسف في يتمه المعنوي ولقد تبين بوضوح أن اليتيم هذه هو يتم الشعب ويتم مصر ويتم القضية التي ناضل من أجلها وهي الحرية في مصر، ولعل حزنه البادي لكل ناظر هو من أثار ذلك اليتيم / أنا يوسف المقطوع / يوسف المتندر باليتيم / أنت على مرسي اليتيم /، وعن الإيمان بالقدر الذي يندر قصة يوسف من أولها لآخرها يظهر إيمان الشاعر بالقدر فيقول: يوسف يتدلى من غصن الكاف / يوسف ها أنك تتدلى من نون الملوكوت / والحرهان كاف ونون يمثلان كلمة كن تلك التي تؤكد القدرة والقدر معاً (٣٧).

الرؤيا

كما كانت لدى يوسف الصديق سواء ما كان في طفولته أو ما كان من تفسيره لرؤى السجينين والملوك، ففي لدى الشاعر حالة خاصة جداً لها تفسيرها أيضاً حيث يقول: وأعبر على جثة الحلم للمهزل / يوسف ممثلي بالنبأ ببيع / وكان الحلم كائن وليس وسيلة للتنبؤ أو للتفريق الانفعالي وعليه أن يعضي على حثته نوافع مؤلم / ودمي شجرة مثل سنبله في كتاب / ورماد لحلم تشظي / وحينئذ قميصي لحلم يمر عليه اخضرار التراب / إنه الحلم والرؤيا وأحوالها أحد لزوميات النبي يوسف وبها تبدأ قصته كما هي القرآن (إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين / يوسف آية ٤).

القميص

ومفردة القميص التي جاءت خمس مرات بأشكال مختلفة حيث يقول: / كان الوقت دمي وقميصي سنبله / كان سؤال الكاف قميصاً / وخيوط قميص الكاف تنز / وكتب قصيدة بعنوان

يعبر الدم عن الفداء والتضحية والعدوان والثورة والقتل

"يوسف" يقول فيها: وقميصي دمي / ودمي شجرة مثل سنبله في كتاب / ورماد لحلم تشظي / وحينئذ قميصي لحلم يمر عليه اخضرار التراب / (٢٨). وكان القميص في حياة يوسف النبي العلامة دالا مهما على أهم الأحداث في حياته فقد أخذوا قميصه ولطخواه بدم كذب و جاؤوا به إلى أبيه يعقوب ليقولوا إن الذئب قد أكله (وجاؤوا على قميصه بدم كذب قال بل سولت لكم أنفسكم أمراً فصبر جميل والله المستعان على ما تصفون: يوسف آية ١٨) وكان وسيلة لشفاء الأب من مرض ابنيض العين وعلامة على أن يوسف لما يزل حيا (أذهبوا بقميصي هذا فألقوه على وجه أبي يأت بصيرا واتوني بأهلكم أجمعين: يوسف آية ٩٢)، وكان القميص الوسيلة التي تحاول به امرأة العزيز - زليخة - جذبها إليها (واستبقا الباب وفدت قميصه من دبر و ألقيا سيدهما لدا الباب قالت ما جزاء من أراد بأهلك سوءاً إلا أن يسجن أو عذاب أليم: يوسف آية ٢٥)، وعند التحقيق في الواقعة والاستشهاد بالأدلة كان القميص ماضيا عن يوسف أيضا (قال هي راودتني عن نفسي وشهد شاهد من أهلها إن كان قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين وإن كان قميصه قد من دبر فكذبت وهو من الصادقين: يوسف آية ٢٧)، وعند صدور الحكم كان القميص الحاسم لكل شيء (فلما رآ قميصه قد من دبر قال إنه من كيدكن إن كيدكن عظيم: يوسف آية ٢٨).

ونلاحظ أن مفردة القميص جاءت في قصة يوسف في القرآن الكريم خمس مرات، وجاءت في الديوان

فند محمد يوسف خمس مرات أيضا ومن المؤكد أن الشاعر لم يكن يقصد إلى ذلك سبيلا ولكن لأن التوحد بين الشخصيتين شوي يصي ما يؤكد دائما.

الدم

يعبر الدم عن الفداء والتضحية والعدوان والثورة والقتل... الخ واللون الأحمر الذي يشهر الدم إليه يبعث على البهجة لأنه يؤدي إلى التنبه العصبي والذي يؤدي بدوره إلى حالات الأرق وعدم الاسترخاء. ويشير إلى القوة، وذلك لوجود علاقة وثيقة بينه وبين الدم، كما يرمز اللون الأحمر لدى الغربيين إلى الشياطين والأرواح الشريرة كما يشير إلى السعادة والراحة والفرح الداخلي والإشارة والحرارة والانفعال والحب والعدوان والكراهية والتصلب والقوة (٣٩). وفي قصة يوسف كان علامة على موت يوسف حيث أكله الذئب كما ادعى إخوته، وتأتي كلمة الدم في الديوان مرات كثيرة لتشير إلى وجه آخر من وجوه التوحد بين الشاعر يوسف والنبي يوسف فيقول: "التوت دمي / فاسأل دمك / هذا دمي فتقدم / وبوصلة لدم / والدم رؤيا ووضوء / والشجرة بوصلة للدم / والورد نائية بين دمي وشيدي / وكان يوسف غارقا في دم السنبله المعجاف / كان الوقت دمي وقميصي سنبله / وقميصي دمي / ودمي شجرة / ودمي بين مصيبتين / فيسبل الدم / يهوى الدم الحي / هل / الدم ماء" (٤٠).

خاتمة

لعل المتابع لحياة الشاعر سيتأكد أن هناك أحداثا شبيهة أو قريبة الشبه بما حدث للنبي يوسف، فكلاهما يغترب عن وطنه ويعمل في بلد آخر، - يوسف النبي / مصر، يوسف الشاعر / الكويت، وكلا البلدين فيها ثراء اقتصادي مصر يومها / والكويت حاليا، ويوسف النبي يمتلك الخزانة ويصل لمنصب رفيع في مصر / مهجر، ويوسف الشاعر يحمل على الرءاء في الكويت ويصل لمنصب رفيع



مديرا لتحرير مجلة العلم، ويضع المناهج الدراسية في اللغة الإنجليزية لطلاب الكويت ومناصب عديدة أخرى، وفطنة امرأة العزيز - زليخة - مع يوسف، أحسبها غواية الحياة المعاصرة وسيطرة نزعة الاستهلاك والرغبة في

49 | *VEN. JARRELL*
thou art my son

ارتقت مكانة الشاعر درجة على ما كانت عليه، حيث انتقل التوحيد بين الشاعر والنبى كونهما كلاهما يوحى إليه، وكلاهما يمتلك نوعاً خاصاً من الرؤيا التي تجعله قادراً على التنبؤ، ومنه ارتبط الشاعر بالكاهن والعارف والرائى ومستودع الحكمة، وتأسست تلك النظرة على فرضية أنه يتصل بقوى غيبية تلهمه أسرار الكلمات، وبالتالي تمنحه القوة على كشف أسرار الكون والتنبؤ بما سيحدث في المستقبل، وقد سادت تلك الفرضية في معظم الثقافات الإنسانية القديمة حتى العصر الرومانسي (٢).

ويطرح إليوت في حركة النقد الجديد، تصوراً خاصاً عن مفهومي النبوة و الرؤيا في الشعر، فهو (حين يتحدث عن تأثيرات ووظائف الشعر، فإن بهجته تصبح أحياناً نبوية أو صوفية، وهو يوضح أن هدف الشاعر أن يقدم رؤيا ولا يمكن أن تكون رؤيا في الحياة مكتملة إذا لم يتضمن تشكيلاً تمثيلاً عن الحياة، يصنع الذهن الإنساني، وبالتالي فإنه (الشاعر) يجسد الشعر فلسفة للحياة، لا كخطيرة بل كقوة والعنصر النبوي في الشعر هو غالباً لا واع في الشاعر نفسه الذي قد يمارس النبوة دون أن يعرف ذلك، وبالتالي فالنبوة هنا تكون فطرية انطلاقاً من الغريزة الإبداعية (٣).

وعلى الجانب المقابل أكدت الرومانسية دور المبدع على حساب الواقع وأخلت السبيل لمشاعر الفنان وانفعالاته الداخلية، ونظرت إلى العمل الإبداعي على أساس أنه تعبير عن العالم الداخلي للفنان وصارت مهمة الناقد هي أن يفهم الفنان بغية فهم العمل نفسه (...).

وفي مرحلة الجزر الرومانسي، خطت الدراسة الأدبية على يد ت. س. إليوت، خطوة جديدة جعلت النص هو محور اهتمامها منكرة أي علاقة بين النص ومبدعه، أو الواقع الذي تمت فيه العملية الإبداعية،

النقد والنص الشعري المعاصر

"قراءة في ديوان الإشراقات لجهد يوحش"

د. شادية شقروش *

لا شك في أن الصيرورة النقدية نفي لأي سكونية، أو بمعنى أصح تكرار تعاقبي وهذه الصيرورة تحمل في مجراها (قوة الدفع) تجاه التغيير. لذلك من النقد الأدبي بمراحل رصد فيها الثلاثية

المشورة، النص، المتلقي، المبدع. وإذا كان مجالنا الشعر، فإن حديثنا سوف يكون عن الشاعر والشعر والناقد، وبما أن الشاعر هو البؤرة التي ينبثق منها الإبداع، فإنه بدوره من بمراحل عديدة.

«فمنذ أقدم العصور كان الشاعر أقرب ما يكون إلى الساحر، فكلاهما يمتلك تعزيمه كلامية من نوع خاص حيث يمكن أن يحدث الأثر عميقاً في النفس البشرية باستخدام القوى الكامنة في تنأيا الكلمات، إنهما مما يمتلكان "السحر المقدس" للكلمات، حيث يستمدانها مما تلهمه إلهاماً كائنات غيبية ومن هنا كان للشاعر في عصر السحر مكانة تقرب من التقديس (١).

وبالانتقال إلى عصر الدين،

محمد يوحش

كتاب الإشراقات
مختارات شعرية

إن للنص عند الإيوت وجوداً مستقلاً لا ينتمي فيه إلى أي شيء خارجه، ولا يجب على الناقد البحث عن دلالات للعمل الأدبي خارج إطاره اللغوي، إن مهمة الناقد هي تحليل النص بتشكيلاته اللغوية وبيان عناصرها ودلالاتها الجمالية (٤).

وقد قدر لهذه النظرة أن تسود مجال النقد الأدبي بدرجات متفاوتة. وقد حاولت البنيائية مستفيدة من مناهج علم اللغة تركيز اهتماماتها في تحليل العمل الأدبي على البنية التي تؤدي إلى اكتشاف النظام الذي يقوم على أساسه العمل الأدبي.

وقد حسنت الهرمنوطيقا في تطورها الأخير الأمر في وضع نظرية في تفسير النصوص الأدبية، ولكنها بين البداية وتطورها المعاصر فتحت آفاقاً جديدة في نفث الانتباه إلى دور المتلقي في تفسير النص (٥).

وعملية التلقي ليست متعة جمالية خالصة تنصب على الشكل ولكنها عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل.

إن عملية التلقي تفتح لنا عالماً جديداً، وتوسع - من ثم - أفق عالمنا وهفماً لأنفسنا في الوقت نفسه، إننا نرى العالم في ضوء جديد، كما لو كنا نراه للمرة الأولى، حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني، ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالماً منفصلاً عن عالمنا الذاتي، إننا في التلقي لا نواجه عالماً جديداً، غريباً نفصل فيه عن أنفسنا خارج الزمن أو نفصل فيه عن غير الاستيطقي، إننا على العكس نكون أكثر حضوراً ونحقق فهماً أعمق لأنفسنا، فعملية الجدل في فهم العمل الأبى تقوم على أساس السؤال الذي يطرحه علينا العمل نفسه، السؤال الذي كان سبب وجوده، وتقتصر التجربة بين في نتاج جديد في المعرفة التي يثيرها فينا العمل، وليست هذه التجربة كاشفة في العمل نفسه، أو في تجربتنا وحدها ولكنها مركب إبداعى جديد ناتج عن التفاعل بين تجربتنا والحقيقة التي يجسدها الإبداع.

وهذه المعرفة لم تكن ممكنة لولا تجسد تجربة المبدع الوجودية في وسيط ثابت هو الشكل، وهو الذي

يجعل عملية المشاركة ممكنة (٦). كانت اللغة ومازالت الوسيط الثالث الذي يتلاقى فيه المبدع والناقد في حلبة صراع لها قوانينها الثابتة من أجل اشتراك المعنى ومن أجل استجلاء ما جعله المبدع مكتوماً وعلى هذا الأساس يبقى النقد الأداة الكاشفة للغة وبالله.

ومن هذا المنطلق أردت الاستعانة بالتأويلية ومن أجل استكناه ما كتتم في ديوان الإشرافات للشاعر محمد بوحوش، الذي أحس أنه ليس سهل المثال، فهو يحمل طبقات غائرة في عمق التجربة الصوفية.

وقد يعتمد الحداث الصوفي على مفهوم الرؤيا على اعتبار أن الشاعر يمتلك عينا ميتافيزيقية، وتصبح القصيدة نوعاً من المعرفة الإشرافية. ولكن السؤال المطروح هنا كيف وظف الشاعر الرمز الصوفي ولهذا، وما الفرق بين الرؤيا الصوفية والرؤيا الشعرية (٧).

يهندس أديم الديوان برمته في هوى التصوف، تطفه بعض الهالات الأسطورية، تلمس ذلك من عتبات النص أو النص الموازي ابتداء من العنوان الرئيس الموسوم بـ "كتاب الإشراف" ولولا التعمين الإنجاسي الموسوم بـ "مختارات شعرية"، لظن القارئ وهو يلمس الكتاب للوهلة الأولى أنه يتحدث عن التصوف، يقسم الشاعر الديوان إلى أربعة عناوين رئيسة تطوي تحتها عناوين فرعية.

- ١- إشرافات الترجس يحوي ٢٣ عنواناً: الأول: لنا في المكان، والأخير: خيبة.
 - ٢- إشرافات الغواية يحوي ٢٣ عنواناً: الأول: غربة، الأخير فصول التيه.
 - ٣- إشرافات الفناء يحوي ١٨ عنواناً: الأول: تلمس المجاز، الأخير: لنا في الحياة.
 - ٤- إشرافات السديم يحوي ١٦ عنواناً: الأول: الأبواب القديمة، الأخير: رعدة المستحيل.
- يحمل الديوان حوالي ثمانين عنواناً، وأربعة عناوين رئيسة وكلها عناوين حاملة للرمز الصوفي.
- لعل حاجة المبدع إلى استخدام

الرمز الصوفي ناتجة عن رغبته في إخضاع جميع الأنظمة الدلالية واستغلالها في بناء المعنى ولذلك يمكننا أن نقول أن الأحداث والظواهر والأشياء لا يمكن أن تحقق وظيفتها الثقافية إلا من خلال قدرتها على إثارة المعنى داخل النص (٨).

كان الشعراء الصوفيون هم أبرز من مارس إعادة التفسير اللغوي في الشعر لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس، لإدراجها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بمواجهتهم (٩)، وترجمانا للأشواق القاطنة في أصقاع الروح، ولعل هذه الفلسفة الأنطولوجية وهذا التصور للمعنى والعبارة والعلامة، جعلت المرجعية البلاغية الخطاب الصوفي مختلفة عن البلاغة الرسمية البنيائية، إذ تقرر على الشاعر نهجا جديداً وتحمل المتقبل على تغيير عاداته الجمالية ليلعب درجة المرید / الشاعر (١٠).

ويبدو أن التجربة الصوفية في الشعر العربي وبماعة وفي هذا الديوان بخاصة تمارس بكل محمولاتها العملية ذاتها وذلك بنزع الدلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معان جديدة عليها.

ولعل محمد بوحوش في إبداعه انطلق منطلقاً صوفياً، من خلال مشكلة المتصوفة ولكنه لا ينشد مجاهدة النفس كما يفعل المتصوف وإنما مجاهدة الواقع.

ولعل الواقع الزاهن والقفونة التي سادت مشارق الأرض ومنازيرها، ويوارد العولة الباطنة مبدأ الشمولية والإقصاء، هي التي جعلت الشاعر يشعر بالفرة كثرة المتصوف، لذلك ينشد وملنا آخر من خلال الرحلة إلى كوكب آخر بحثاً عن المواء النصي بل بحثاً عن الأمان.

ولا شك في أن ما يجسد هذه المعاني هو أول قصيدة ابتداء بها الديوان الموسوم بـ:

"لنا في المكان"

لنا في المكان الذي ألقته خطانا /

أناشيد تحفظها

ولوح من التذكيرات /

لنا في الأمنيات، لنا المعجزات

لنا ما لنا من هواء نقي
ويحور ويل وسقف سما
لنا في المكان أساطير نشأتنا
وحنين لزخرفة الأبنات
حنين إلى الآخرين... ويهض الكلام
الذي لم نقله لأجيالنا
لنا في الحياة تفاصيل أيماننا (...)
فما شأننا بالسلام المذل؟

وما شأننا بالحروب التي افتتأ؟
بعولة الأرض، ما شأننا؟ أو بعولة
للسماء
أولاد من وطن آخر، وسما
حقيقية غير هذه السماء (١١).

إذن يرفض الشاعر منذ الوهلة
الأولى في المراج والارتقاء والهروب
من دنيا الأوطان إلى وطن يحس فيه
بالسكينة والطمانينة، وهي رحلة
البحث عن وطن بلا أوجاع، بلا
حروب، والهروب من الواقع المر، إلى
كوكب آخر:

هذا الرحيل الطويل إلى كوكب آخر
سنشرح حلما وعشقا لأجل الحياة
ونعلن حرب النجوم وحرب
القبائل من عهد عاد إلى عهدنا
(كتاب الإنشاقات ص ١٠، ١١).

يبعث الشاعر عن الرحلة الكبرى،
كما الصوفي تماما ولكن إلى أين
سيرحل الشاعرة؟ وكما يبعث
الصوفي عن الترقى إلى مقام الرؤيا
فإن الشاعر يروم كشفا ورحلة من نوع
آخر:

ولبدا رحلتنا القادمة

ولا بد من وجع

ولا بد من جزع

كي نعيد الحياة إلى الآلهة

رحلة الشاعر يصاحبها الألم
والوجع، ترى ما هو نوع رحلة الشاعر؟
هل نجد الإجابة في المناوئين الأخرى
من الديوان؟

يأتي العنوان الموالي: "نشيد إلى
امرئ القيس"

يناشد الشاعر امرئ القيس،
استحضره من عمق الجاهلية كي يبعث
له همومه وما حدث للقصيدة بعده،
وما ابتدعه الشعراء بعده، فهو يناجيه
ومناجاة الميت تكون عادة تابعة من
الشعور بالإحباط واليأس وقد تكون

تأمينا به، يقول:

جالس في وراء الكلام
غامض كالأساطير صوتي
وروشي في قفص من رخام
جالس في خلاء اللغات
ارتق الحرف بالحرف
والمعاني تضيق بأشواقها والأغاني
لغتي قصب للرياح، (١٢).

تحمل هذه المبارات في طياتها
اليأس، وانحباس المباشرة في حلق
الشاعر الذي يتناجي امرئ القيس
ولعله في هذا المقام يحاكي عنتر في
قوله:

هل غادر الشعراء من متردم
أم هل عرفت الدار بعد توهم

ثم تبدأ العبارة بالانطلاق من
حلقه، وهي درجة أخرى من درجات
الترقي باللغة التي ما يصيبوا إليه، إلى
وطنه المنشود.

وفي نشيد الفرع يقول:

امل على وطني في الديار البعيدة
أعد له موسما من نشيج البحار
ومن دننات اللغة
وأحمله في ضلوعي أغاني

وأرسمه نورسة

وأركض خلف المعاني ص (١٤)

يبعث الشاعر منذ البداية عن
وطنه ولعل ضلال المعنى تضنع من
خلال المادة المعجمية (نشيج البحار،
دننات اللغة، أغاني، أرسمه، أركض
خلف المعاني) وكلها رموز تحيل على
اللغة، على الشعر، والشعر دننات
اللغة، الشعر أغاني في ضلوع الشاعر،
الشعر صورة يرسمها الشاعر، والشعر
معان يركض وراءها الشاعر:

صساني الاحق

طيفا لأرض الوطن.

وينتهي الشاعر في قصيدة نشيد
الفرع لقول الشعر، أو كان القصيدة
تترامى له من بعيد كما الصوفي
تماما، الذي يترقى من مقام إلى
مقام، إلى أن يصل إلى مقام الرؤيا،
وعندها تكشف الحقائق جليلة أمام
عينه، وإذا كان المتصوف يرى الله في
كل الوجود، فإن الشاعر يرى بلاده،
القصيدة مبنوثة في كل الوجود:

على شرفات البيوت
بأرض المتأني
على الغتبات
على الأرضفة
على الطرقات
على أوجه العابرين
على الأرضفة
بأعلى التلال

أرى ملمحا لبلادي (ص ١٦).

يلاحق الشاعر كلام الشعر متأسسا
بالشعراء، ففي قصيدة قبل السديم
يوجع بيمض الأسرار:

من أنا قبل ليل السديم

أدق على الغيب بابا

وافتح أفقا على أفق آخر

...

أرى فوق هذا المدى ظل لوركا

وماضى يئن بأوتار أندلس باكية

سادرا في سديمي أرى

أولياء البلاغة في شجن

امرئ القيس يكبو

بلا هرس راقصة

وأرى المتني في متحف التذكيرات

أراه على قلق يطحن المفردات

ويجشم بغافية متعبة

يخطأ في رمادي أرى كل هذا الذي لا

يرى

وأراني في غيبتني عممة في السديم

واحدنا أحدا

إنني بؤرة من ضياء

إنني كائن يرقدي كالنار أخرا (ص ٢٠)

يتحد الشاعر بالقصيدة هذا
الكائن الآخر بعد أن يرى أطياف
الشعراء تمر عبر خياله وهو يتشاكل
مع المتصوفة، وهو تارة ظلمة أو عممة
من سديم وتارة إله (واحدنا أحد) وتارة
بؤرة من ضياء، فكان ومضة الضياء
ومضت في روح الشاعر، لذلك تعود
المسافة بينه وبينه، فيرى نفسه وحيدا
في هذا العالم، ولعلها الغربة، لذلك
يبعث الشاعر منذ البداية عن وطن
يستقر فيه.

وينتهي أبو حيان التوحيدي في
الإشارات الإلهية إلى كون الغريب من
إغتراب داخل وطنه الأم، حيث يعيش



وإذ درجا تصعدين السماء
تظل تماقن أبصارنا ظلك المتعالي
نظل على عهدنا في انتظار التي
وصنت بالصعود إلى حلمنا
أقمت بأعلى السماء عهدا
وحين نزلت إلى عالم الموت
جفت بناييعنا، واستكانت قوى الروح
فينا
نخاف إننا نخاف الزوال
متى تصعدين...؟ متى تصعدين إننا
السماء، ويجلو الضباب (ص ٢٦)

يتجلى الشاعر في هذا المقام كما
لو أنه الإله مموزي الذي زجت به إننا
إلى العالم السفلي ولكن إنقاده يتم
بها كي تعود دوالي الخصب والنماء
من جديد وتعود الحياة إلى دورتها
الطبيعية.

تجف العبارة في حلق الشاعر إذا
لم يمزج بالقصيدة، ويبقى الشاعر
في جنان حواء كغاييد على صعيد
الوجد يهتري؛ لأنه مازال منفصلا
عن الكلام الشعري المميز.

لا يتفصل الحس الأنثوي عن
الشاعر؛ لأنه يناشد في قصيدة
طلقوس امرأة أيضا:

امرأة تحت رذاذ الليل
كالثعلب عارية
وأنا في مطري

أرقب عضوتها في سهري

أحيم برقا... إلتنام.... (ص ٢٩)

ينشد الشاعر الاتحاد بالأنثى/
الإلهة، ولكن كما أن «المرأة عند بن
عربي لم تكن إلا رمزا للدلالة على أي
موضوع محبوب، ولم تكن الشهوة إلا
رمزا للدلالة على أي موضوع محبوب
ولم تكن الشهوة إلا رمزا للرغبة الملحة»
في الحصول على المطلوب (١٦).
فذلك هو عند الشاعر، فهو يتوسل
بالرمز نفسه ولكنه بعيد تشفيره مرة
أخرى قاصدا بالأنثى الرغبة، الكتابة
الشعرية، بكل حمولاتها.

ولعل ارتباط المرأة بالرداء، وارتباط
الشاعر بالطرز فيه إحالة على الماء،
والمرأة والماء فيها إحالة على الخصب
والنماء، هي إشارة إلى ماء الكلام،
إلى الشعر.

يبقى الشاعر دائما في متو جزر

نجد الشاعر يبحث في الأفاق عن المعنى الشعري الحقيقي ويرتاد العوالم الماضية ويرحل إلى الجاهلية عله يحاكي امرؤ القيس

بالصورة ومن شأن الخيال الجمع بين
طرفي الجنس والمقل، أو المعنى
والصورة (١٤).

لذلك يلبس الشاعر بردة الصوفي
ويؤازر معه في الانطلاق والسير،
ولكن هدفه ينزاح عن هدف الصوفي،
فيؤسس الشاعر حرمة النصي بعمل
تزخر بالبلاغة وتتجه نحو تأسيس
قول جامع لمعنى ثابت، وتزخر فيها
الكلمات بكل طاقاتها البلاغية لأداء
ذلك المعنى المجدد (١٥).

وتبدو قصائد الديوان متمسكة
كالجواهر في القيد لا تتفصل الواحدة
عن الأخرى، بل كل معنى يضافي إلى
المعنى الذي يليه ويتراعى الشاعر بين
حالاتي الاتصال والانفصال، فتارة
يتحد وتارة يفصل، تارة يرى البريق
وتارة يرى العتمة.

ويبدو أن شهوة المعرفة لها علاقة
بمحضور بارق الشهوة المتمثل في
المرأة، ويضيه الشاعر في هذا المقام
الصوفي في استعمال العبارات ليدلنا
على الأبرار اللغوية، التي من الله بها
عليه فقرأه إلى مرتبة الشعراء، لذلك
هو يحاول الارتقاء إلى سيدة السماء،
فيفتح التخيل على الفضاء الصوفي
الأسطوري، فيمدنا كتاب الإشارات
بمعارف كثيفة رهيبة تختلط فيها
الحقائق الأسطورية لتدخل في قداس
مغم، فتجد أنفسنا تارة في ألب
الآلهة الإغريقية وتارة في الحضرة
الإلهية، يقول الشاعر في قصيدته
سيدة السماء:

أقمت بأعلى السماء فكان الفضاء
يفيض علينا حنيننا وحيا وخضبا
وينثال نور على سئلنا

فنشرق عشقا ونحيا من أجل الحياة

دون كبير حظ سواء على مستوى
الماطفة أو على مستوى الاستقرار،
وبذلك فهو ضيق بالأوطان كما
يفرض الاستقرار والاستيطان حيث
يقول: «فأين أنت من غريب طالت
غريته في وطنه وقل حظه ونصيبه من
حبيه وسكنه (١٧)». فاستعارة الفقد،
القلق ثم الغياب الحق كما يقول نور
الدين صدوق هو ما يدعو إلى القرية
أساسا، حيث ينشد الغريب ما يمكن
أن يسمو بشخصيته، بذاته في الآن
الذي يرى فيه الأشياء المحيطة به،
وكانها تقيم معه صلة روحية وحسب،
أما الرابطة الحقيقية فمتفوتة لعمال
الأن ب ما تأتي به/ عليه العامة ليس هو
المطلوب والحق (١٨).

لذلك نجد الشاعر يبحث في
الأفاق عن المعنى الشعري الحقيقي
ويرتاد العوالم الماضية ويرحل إلى
الجاهلية عله يحاكي امرؤ القيس، ثم
يتقدم في الزمن للتمتني ثم لوركا ثم
الخيام، ليمض منه الحكمة، ويشرب
خمر الشعر، كي تكشف له أسرار
القصيدة التي يلهث للقيامها، يقول
الشاعر في قصيدة تعاليم الخيام:
يطل على حاضري ثملا، راضحا
بالهاني

يعلمني حكمة الهذيان
معا نطفيئ الكأس حتى الألم
أراه سريا، أئينا، هديلا وفوضى

فلا هو موت ولا هو معنى
ولا هو كرم ولا هو نبع
ضاحكا ياكيا يودع الكرم، أسراه
ويرقص حنين يفيض من اللذة
الموجعة (ص ٢١)

فالكرم والأسرار والرقص والفيضان
عن الشيء كلها معان هاربة من الوسط
الصوفي فإذا كان الصوفي يفيض عن
الدنيا، إذا ضاقت به عزلة كي يتحد
بالإله ويصل إلى مقام الحقيقة، فإن
الشاعر يفيض عن اللذة كي يتحد
بالحكمة ويرى السر الأعظم والموطن
الحقيقي.

تتولد الرؤية الشعرية المبالغة للرؤية
الصوفية التناثر تركيزا على الخيال
ورحلتها من هذا المنظور متشوقة
لأن رحلة الصوفي الكشفية تهدف
إلى تحقيق المعرفة وهي رحلة روحية
خيالية، يكون العلم الناتج عنها متلبسا



لأنه يراود دائما أثناء/ أو بلاده موطن
استقراره لذلك يصعد:

حيثما لها نورسا

في مآقي العيون

وخباتها في رموضي

(...) وقلت لها:

أشريقي، أشريقي يا بلادي

ليخبرين صوت الأعادي

وتبين أنت التشديد... (ص ٢٩)

هي هكذا الكتابة الشعرية في أوج
استمرارها، فيض وبسط، وعجراج،

وارتقاء في مقامات التوحد.

يبوح الشاعر في قصيدة "حياه
الحيرة"

اسمي الحياه فاتحة الوجود

والعبر ضوئي والكتاب حياتي

تحتيرت في الحب مثل الذين احبوا

وما شرحوا... وقلت الحب

معراج الروح، لغذاء الجسد

عطش الشفاة، اختصار العمر

وحلول الموت... هو الغموض المفسس

بالحزن،

الارتقاء في مقامات التوحد

الكشاف الستور والتدريج في ملامسة

الجنون،

وقلت هو الرقص، الفرج

الذي يسري، الخطف والقطف

سهيل الرغبة، الشهقة

ثم قلت هو النزول

التصفد

التنزع

التجمع

التقصص، التمدد، التجدد،

التحول، الانطفاء، الاشتعال،

الانفصال

الاتصال

الهذيان

التنهؤ

الاتحاد

التطهر

الجذب، الدفق، الخلق

هو الفكر والشكر،

والغنية في حقل الظلمات

وقلت: الحب أن يهجع العقل ويمضي
القلب... وتبكي

على حثتها الكائنات...

إن هذه المجاهدة الكبرى في كتاب
الأشراقات يحيل على إشراق وميض
برق الشعر، والشاعر في ذلك، لا
يستطيع وإن أراد، أن يخبرنا كيف
تشكل العمل الشعري، وكيف خرج إلى
الوجود؛ لأنه هو نفسه لا يدري، الشعر
فيض من الله؛ موجود بالقوة في
الذات الشاعرة وبالإلهام والممارسة
يخرج للوجود بالفعل، وهذا ما يبرهن
على أنه لا يمكن لأي شخص أن يكون
شاعرا، فالشعر موهبة ثم طبع ثم
دربة وممران، وليس باستطاعة أي
شخص أن يكون صوفيا إلا بالمجاهدة
والكشف.

تحيل الثنائيات الضدية من
المصطلحات الصوفية التي انثالت في
القصيدة على الإيقاع الداخلي وعلى
المدى الجزر الذي يكايده الشاعر،
وبالتالي تكشف عن نفسية الشاعر
الذي يبحث عن التوازن، كما تحيل
من الناحية الجمالية على تماسك
القصيدة.

يقفز الشاعر خارج الزمان والمكان،
وتنطوي هذه القفزة على مفارقة
تتحصل عقب مجاهدة متواصلة،
تقتضي موقفا فلسفيا واعتماد
طريقة صوفية في هذا الصدد (١٧)،
وهذه الطريقة والحركة والدينامية
المستمرة تجعل الناقد وهو يقرأ
قصائد كتاب الأشراقات، أنه أمام
بكر متموج لا يهدم من المد والجزر،
كما أن إشتباع الكلمات المتضادة
يوجي بالتدلي والترنح كاشمل تماما،
وكالصوفي الذي يمتريه السكر، وفي
المثالة توازن، مثلما أن الواقع منفي
على التمازج والتناقض.

أراد محمد بوحوش أن يجعل
من كتاب الأشراقات أرضا خصبة،
فولد الكلمات من ثورته وهدوئه، من
خطفه وقطفه وأنطفائه، من هذيانه
وتنهؤه، من اشتغاله وأنطفائه، إنه
مقام المحبة وارتقاء مدارج السالكين،
لذلك جاءت قصائد الديوان خصبة
ثرية، ومن عنصرين متضادين يتولد
عنصر واحد، إنها لغة العناصر
الطبيعية، (الماء، النار والطين
والهواء)، استجذب بها الشاعر ليخلق

وطنه المنشود وفردوسه المقود، لذلك
يصعد الشاعر ويعود إلى التراث،
ويستخرج من المعجم الصوفي ما به
يبني كونه التخيلي، ولكن المفارقة
هي أن الصوفي يحب البقاء في
الخيال والعالم السرمدى بحثا عن
الجمال والكمال الفوقي الغيبي، في
حين يرتقي الشاعر، ليؤسس ويخلق
رؤى تبني الواقع الملموس، ولعله
يروم التأسيس للشعر المنفرد، كتفرد
التجربة الصوفية، ولكن بطريقة
منطقية يفهم منها القارئ المعادي
ما أراد، ويفهم منها القارئ المتمسك
ما أراد، فشعر الشاعر ملك مشاع
للجميع، لأنه مفهوم على مستوى
الشيفرة، عميق على مستوى الرؤية
يقول ابن عربي:

صح عند الناس أنني عاشق xx
أن لم يعرفوا عشقي لمن
وصح عند القارئ أن الشاعر عاشق
غير أنه لم يعرف عشقه لمن؟ للمرأة، أم
للوان، أم للغة، أم للكتابة، أم للشعر،
ويبقى مفتحا على شهادات عديدة،
وهذا ما يرومه الشعر المنفرد.

* أكاديمية من الجزائر

المواضيع

- ١- محمد العربي مولاي، نصيبه الفخر من فائس إلى الرجعية،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ص ٨٣.
- ٢- المرجع نفسه، ص ٨٣.
- ٣- المرجع نفسه، ص ٨٤.
- ٤- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القرارة وكليات القابل،
للركز الثقافي العربي، ٦٤، دار البيضاء، المغرب، بيروت،
لبنان، ٢٠١٦، ص ١٨-١٩.
- ٥- المرجع نفسه، ص ٩٩.
- ٦- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القرارة وكليات القابل،
ص ٢٣، ١٠.
- ٧- محمد العربي مولاي، نصيبه الفخر من فائس إلى الرجعية،
ص ٦٦، ٧٧.
- ٨- فاضل وردية، الكتابة وشكليات القرارة في بنية
فكتوك في رواية تجربة فهدك للظلم وطائر، مجلة
فبين، الجاسق، الجزائر، ١٩٩٣، ص ٩٠.
- ٩- صلاح نصر، أسلوب الشعرية المعاصرة، ص ١٩٢.
- ١٠- علي الشيبان، بلاغة الخطاب أدبيون (ديوان ترحيب الأشراف
لحمي بن عربي، وروايات ليلية، من رحاب التراث /
مجلة الفصحى، تونس، الجسدة، ١ ماي ٢٠١٦).
- ١١- محمد بوحوش، كتاب الإشراق، دار، من سيرة الشعر
وتاريخه، ١٤، تونس، ٢٠١٥، ص ٩، ١٠.
- ١٢- أبو حيد، فخر حيد، الإشراقات الألفية، ص ١١٣.
- ١٣- درويش صردا... ص ٢٧-٢٨.
- ١٤- نصر حامد أبو زيد، فلسفة القابل، ص ٢١٠.
- ١٥- عبد الله فاضل، الخطبة والتكبير، ص ٩٧.
- ١٦- الحسد، السرمد، في حشوف مشاوة ومصلحته
ص ٦٦.
- ١٧- سيرة إلهام صردا ورموز ص ١١٥-١١٦.

ابراهيم غرايبة.. جدل الصوت والصمت!!

الجدل الذي ينسج خيوطه ابراهيم غرايبة في كتابه الأخير الموسوم بعنوان "الصوت"، والذي يدرجه الكاتب تحت جنس الرواية، هو بوح مفتوح تناقش فيه كثير من القضايا، والمواضيع، والمسيمات الكبرى، دون حسم لهذا النقاش على صفحات هذا الكتاب.

وأنا أسجل استمعاتي بما قرأت، منذ ناز عشق جلال الدين الرومي التي ضمنتها في الصفحات للكتاب، وحتى مفاجأة لقاء بطلي الرواية كريم وسلمي في النهاية المسلة للكتاب. ولكن هذا الإعجاب بما قرأت لا يسلبني الحق في التصريح بأنني سأتناول تحليل هذا العمل كبصمة روائية بمعنى أنني سأسجل إيجابيات الفكرة، وأمر قليل على الشكل، والبناء الروائي، وتجنيس هذا العمل، تاركا الإسهاب في هذا المنحى إلى فرصة أخرى، ليكون هناك جدل في هذا السياق. غير أنني في هذه العجالة أشهد لكاتب "الصوت"، بأنه يشد القارئ لمقابلة سرده منذ أول فقرة في الكتاب وحتى البياض الأخير من هذا العمل، ويحفظ القارئ للتفكير بعمق في تتبع ما يطرحه من جدل حقيقي، وأسئلة عميقة، وحوار راقي المستوى، وصياغة ذكية للفكرة حتى تخوم الولوح في فكرة أخرى بسلاسة ودون ملل. وربما هذا التشابك بين نقاشه للفكرة ككاتب للمقالة، أو كباحث ودارس، جعل تلك التساؤلات تطفئ حول الجنس الأدبي الذي يندرج تحته هذا النوع من الكتابة.

لقد كان العصار الذي بدأه في الصفحات الأولى للرواية مخطط له أن يصل إلى مرحلة معينة. توصل بطلي الرواية إلى مسفرته، وخلوته، بينما توصل في الطرف المقابل صديقته إلى هجرتها في استراليا. وتفتح أبواب الكتابة نحو حوارات ذات طبيعة مطولة حول كثير من مناحي الحياة، يكون فيها للصوت دلالة بدءا من صوت الناي، وعلاقته بالشجرة، وبالنان، وبالهواء، كمكونات لعناصر الحياة. وبين دلالته مع الكلمة، والوحي، والحوار، والفلسفة، والكلام، وكل هذا بعد مساحة ليست كبيرة مهد لها من خلال علاقته بأبيه، وحواراته وتعلقه بجده الذي كان يتعامل مع الغضب أيضا (والناي أصله خشب)، من خلال المشغل الذي كان يساعده فيه.

هذا الكتاب يذكرني بالمدونات التي كتبت لحكاية الشخصيات التنويرية، والتبشيرية، ورصد سير الألباء والقديسين، ولطفتي آنذاك، مع طارق التشبيه، ما كتب في "هكذا تكلم زرادشت"، أو ما كتبه أمين معلوف، حول سيرة ماني في رواية "حدائق النور"، ولكن ابراهيم غرايبة في "الصوت"، فتح أبواب الأسئلة، وأبقاها مشرعة تبحث عن مزيد من النقاش، حيث صار كل سؤال يفضي إلى مناقشة أسئلة أخرى، وكان هذا البحث يمس رحلة بحثه المتواصلة عن حقيقة يريد الوصول إليها، وهو دائما لا يحسم أمره، ولا يصل إلى ما يريح صدره.

وبين الخلوة، في الصمت، والقلق الذي يولده السؤال، بضجيج، وبصخب قلقه، وصوته السارح في الذات الإنشائية، يراوح هذا الكتاب في تبنيه لطرح كثير من الأفكار والرؤى والمذاهب والدارس، والكاتب هنا، عاشق للكتب، هارو له، مرسو في تتبع الأفكار، مواظب على رصد النقالات العلمية، وقد كان واضحا هذا الإطلاع الواسع في الكتاب من خلال ما رسده الكاتب من معرفة ضمنية على لسان بطلي سرديته "كريم" و"سماء"، وقد كان أحيانا يسترسل عدة صفحات، عند كتاب سمح، كما حدث عند مروره برواية "الغيماني" بـ "بالو كويلو"، ولا يتوقف عند الاستشهاد بالكتب، بل يهرج على نظريات فكرية، ومذاهب دينية، واختراعات علمية، فيبسطها كلها على شاشة الحوار، لأن الرواية هي تبادل للأفكار من طريق البريد الإلكتروني، أو الحوار الافتراضي بواسطة (الشات).

وهنا قبل النهاية، أعود إلى طرح السؤال حول الرواية الحديثة، ومدى احتمالاتها التجريب والقفز على بنتها الكلاسيكية، وهل بعد ذلك يمكن تسميتها رواية، ثم هل تشفع لها درجة التشويق، والحوار عالي المستوى، والأفكار الراقية فيها، لئلا أضاع صفة رواية عليها، بكل تلك الأفكار، والتساؤلات؟

هي أسئلة مطروحة للنقاش بعد الحقبة التي قدمها لنا ابراهيم غرايبة في روايته المتشعبة الأفكار والمعقدة الدلالة.. رواية الصوت!!

لا أرض لـجـ

سـمـر سـمـد خـلف *

كان الغمامة
لن ترسل الأرض
خلف الغريب
الذي تقفني نسله
موجة من حنين غريق.
كان المدينة
لم تلتحف بالسؤال عن الغائبين
وأن مفاتيحها
سوف يفتي على ليها
عاشق ذائب
في جواب عتيق.
كان المسافة بيني وبين
سيفضل بينهما
حائل من غبار الطريق.
كان الذي كان
ما كان يوما كاملاً
وما كان أن يتمدد
في صوت صمتي
سوى أن يبيع نما أخضر الدمع
فوق سفوح التبايع.
كان الذي كان لي
صار أبعد مني أي،
كانني على حجر
سوف يسقط
فوق المساع.
كان الشوارع
تعرف التي سارحل
دون وداع.
كان الجدار
الذي كان يسد شيخوخة القلب
هتت دعائه
غصة في نداء المكان.
كان الذي كان
لم يك في القلب
إلا رماة القصاصد
لم يك إلا دواراً عقيماً
برأس الجهات.
والأهواء كسيحاً
بنبض المني
في أعالي الخيال
ولأسي طافح الحزن
في كبريات الأوان.
كان التشايبه
لم تستعر ثوبها
من شغيف المعاني،
وأن البكاء الذي كانها
سوف يبقى أسير تشبته
في رداء المكان.

ولا تشهر اليأس صوب دمي
لا لجيداً أضطاد الكلام،
فحزني المحاصر بالشوك
يُلقى نومة الفراشات..
..بوح العصافير للنهر،
..لا استطيع التسلق،
اشجار هذا الزمان غيوم
مكبلة بالحصار،
وهذي الحياة معطلة
يا حبيبة قلبي وديري،
وكل دموعي ارتطام
بجدران هذا الوجود.
فيا حائط القلب
زف نشيدي الأخير لذي،
وجمل خطامي
وضم حنيني إليك،
أنا المظل
اشتاق للفرح المتورد في وجنتيك
وأحلم بالكرز المتكور في شفتيك.
أيا حائط القلب..!
..خذني سقفا لبيتك
والفرش دمي فوق أرضك،
لا أرض لي..
لا سماء!
فهل سوف أبقى غريباً..؟
وتبقى بلادي البعيدة خلماً غريباً..؟
وأبقى مروراً غريباً..
غريباً..!
رقاء المكان
كان البلاد
سكني على قمر
غاص في صمته الأقحوان.
كان البلاد
شتغل وجهتها صوب قلبي
فتفتح باب الحريق.

غريب مكاني
على هذه الأرض،
لا ألقى يفتح لي صرير لحلامه،
لا هواء يفتق لي سوسنات الحياة
لكي تتملي بروحي حلول الأمان.
غبار زمامي،
وروحى معبأة بالالذنين،
ولا صوت يمنحني الذقة
وقت ارتطام الرياح
بصدر القوافل
وهي تهز سريراً اشتياقي إليك.
لوجهك أكتب هذا الصراخ.. الحنين،
لصوتك وجه الحياة،
ومرأة كل المسافات..
..ثوب البستان.. أو قمر البيلسان.
لوجهك صوت الصباح الجديد
لطلتك المخلصة
خلف السباح البعيد..
..الأناسيد والتفريات
..البلاد الجديدة
والسوسنات الحسان،
دمي وانتماي
وخيزي وماني
وهذا الذي لا أجيد صياغته من زمان.
فيا أيها الواقع المر!
لا تكور روعي
بما أشجع والانتكسان.

خابية الملح

مد مفتردي *



أعود إلى أول السطر
أمشي وحيدا،
على شرفة بين فاصلتين،
وأقرأ أول فائحة للكتاب.
القلب بيت الأساطير،
سطرا... فسطرا،
تمر الخيالات،

تهوي على بُعد رحمن من وجعي
جمرة،
كيف لي أن أحرق بالجمر ياوردتي،
تلاشيت،
كانفل في مروج الشمس،
قلبي يجذبي،
هل أصدقه بعد هذا الخراب؟
هناك انحسيت،
هناك امتشقت دمي وجراحي
على شفة البئع،
سنبلة... مشملت شعرها،
قرني جذع عتيق،
رعاة مضوا،
ينقشون على صفحة الزمل أسماءهم،
بواكير أيامهم،
وأسماء من أبتعوا في العراء،
وغابوا إذا حل صيف على غابهم.

صبيبة يلهتون،
وراء حمانم فرّت من الأغنيات.
فراشاتهم تنهادي إلى شمع أرواحهم،
أعود إلى أول القمخ،
لا قمخ في بيتر الدارسين
ولا ظل في الظل،
لا طار في شرفة الياسمين.
أنا هارب من دمي... يا دمي،
كي أحمل على جدول يابس،
لم يغد في الفضاء،
سوى ما يقود إلى عتمة أو يباس.
وما زلت أستحلب الغيم،
حتى يملكتي...
أو يرش على جبتي،
قطرة... من نعاسي،
وأصفي... وحيدا،
أعود إلى أول الجرح،
حين استجرت،

باسماء من علقوني، على جسر
أحلامهم.
أعود إلى من يقاسمني لحظة للخلاص
واسألهم عن درويي القيمة،
ماذا عساي تحبهم عن سراي؟
وماذا... وقد حل بي قحطهم...
وشعني للزّمام انتسابي.
هل أدوزن أو تار قلبي،
على ما يريون من زمن باهت،
ومن مُنن،
تظل بأسماءها،
لم أكن بعد أعرفهم
لم أكن بعد أعرفها
أعود إلى نقطة البدء،
كانت لنا خيمة،
فوق أرض نوسنا صمتها،
دروپ مشيخة بالنعاء الطويل
حقول مشاكسة...
تربة تولقت العشب من نومه،
وأشجار من تعب غامض
وانهزل من عرق... أولهاث.
رجال...
يعنون أيامهم للرحيل المباحث،
موج...
ولا بحر كي يعتلي الموج إفراسه،
كي يسافر في آخر القطر،
ثم أعود إلي،
كما كنت قبل التصحر،
أرثو إلى غيمة فوق كتفي،
تهديني بالردّاد القديم.
أه يا جسدي،
كم تدانيت من غبطة، في السهول
الفسحة،
تمشي الهويانا.
كم تضاحكت، يا جسدي،
وسهام القبيلة،
تقبيل رهن الإشارة،
والنار تلقاك في حجرها،
متعبا بالنداء الأخير.
كم تقانبت حين اصطفتك العنايق،
والريح ألقت بكلك ما تشتهي من
ركام!
كم تمنوك لو تحنني مرة،
أو تحلق أعناقهم،
بصيف الكلام!
ولكنك الآن، يا جسدي،
تقوم كما تشتهي،
وتنأ كما تشتهي أن تنأ!
وتبدأ من أول السطر،
منك الختام !!!

* شاعر أردني

أنا والظل.. وخيط الشمس

د. صاعب خليل إبراهيم *

تَسِيرُ عَلَى الْمَاءِ قَابِلٌ ظِلِّي،
وَذَائِبٌ،
فَصَرَتْ قَوَارِبُ صَدِّي،
وَوَظَلِي يَذُوبُ هَوًى فِي الشُّبَاكِ...!
تَهَضَّتْ وَحِيداً،
وَصَارَ لِي الْهَيْمُ ظِلّاً،
يُشَاظِرُنِي الطَّرِيقَاتُ،
وَقَالَ: يَا صَاحِبِي أَنْتَ ظِلِّي
وَمَا لِي مِنْ زَفِيقٍ سِوَاكَ...!!

(٧) خيط الشمس

نُصِفُ إِغْمَاضَةً،
وَالْهَوَا هَبَ مِنْ
جَانِبِ الْبَحْرِ، يُغْمِسُ جَفَنِي فِي
صَبْحِنَا.
...
...
مَرُّ فَوْقِ الزَّهْوَرِ
خِيطُ شَمْسٍ، تَوَلَّجَ فِيهَا الشُّدَا
وَالَّذِي، يَنْقَاطِرُ مِنْ شَرْفَةِ حَالَةٍ..
سَكَنَتْهَا نَجَاوَى النِّسِيمِ
فِي ظِلَالِ الْبُخُورِ..!

زُهْرَةُ الْيَاسْمِينِ
شَرِبَتْ
صَوْتِ نَائٍ، وَبَلَّيَا خَنِينَ...!
فَانْتَشَتْ كُلُّ أَوْرَاقِهَا
خَوَزَتْهَا بِلَوْنِ خُجُولِ
رَمَمَتْ رَوْحَهَا
ذِكْرِيَّاتِ السُّنَنِ.
نَحْوَهَا مَدَّ حِلْمُ أَصَابِعُهُ
غَضَبْتُ الطَّرَفَ رَاحَةً
نَظَفْتُ:
-إِنِّي...
خَائِفَةٌ...!
-هَكَذَا
قَدْ غَدَوْتُ بِحَقْلِ الْجَمَالِ
زُهْرَةً
فَرُّ مِنْهَا الشُّدَا
وَالْعَاطَفَةُ...!!

(١) أنا والظل

تَوَجَّهْتُ فِي قَلْبِ سَوْسَنَةٍ
عَلَى قَلْقٍ مِنْ مُوَاعِيدٍ، تَوَصَّدُ أَبْوَابُهَا
وَالشَّبَابِيكُ
يَعْرِ عَلَيْنَا
لَهَاتِ الرِّيحِ
بِلَيْلِ الْحَذِينَ،
يَذُوبُ عَلَى رُجْعِهِ كُلُّ عَطِيرِ الْمَنَافِي
وَيُشْرِدُنِي كُلُّ ذَرْبٍ لِعُشٍّ
تَقْشَرُهُ الرِّيحُ لَانْكَسَارٍ جَمِيلٍ...!
...
...
تَقْلِبُ سَمَاءَ الْمَدِينَةِ فَوْقَ الطَّرِيقِ،
مَقَاعِدُ الْمُتَقَعِّينِ.
وَلَا شَيْءَ غَيْرَ الْعِيُونِ الْخَبِيئَةِ تَحْتَ
الظَّلَامِ وَلَا شَيْءَ غَيْرَ النُّجُومِ الْخَبِيئَةِ
تَحْتَ الْغَمَامِ
...
...
-إِلَى أَيْنَ نَمْضِي؟
-إِلَى شَاطِئِ الذِّكْرِيَّاتِ.
-حَمَلْتُ هُمُومِي،
حَجَرْتُ بِقُرْبِ الصُّخُورِ لَنَا مَقْعَدَيْنِ

غَفَوْتُ عَلَى مَقْعَدِ
وَوَظَلِي عَلَى مَقْعَدٍ قَدْ غَفَا مُتَعَباً
يَسْتَرِيحُ
حَلَمْتُ وَظَلِي

إضاءة

سور البيت....

د. راشد عيسى

بيوت الشَّعْر والخيم والخرابيش والأكوخ والأخصاص والمغاور مساكن ليس لها أسوار، لأنها متنقلة ومؤقتة، وسكانها رحالون حسب اتجاه لقمة العيش. فهم جَوَّالو آفاق. وشجعان واثقون من قوة ردعهم للمعتدين بشرًا أم حيوانات، غير أن المصوص والشَّشْرَسرين يحسبون ألف حساب لأي بيت بلا سور. فساكن هذا البيت على الأغلب يحنط لنفسه بسلاح ما، أو أنه معدم فقير لا يخاف على مال أو أثاث.

في الماضي لم تكن لبيوت القرى أسوار. فالقرويون على الأغلب طيبون ومتفرعون من أسرة واحدة. فهم أقارب لا يخشون إلا الغريب. وليس من سبب لديهم لبناء سور للبيت، فاللصوص يكتفون في المدن وأماكن الازدحام ومناطق الثراء. كان السور عند أجداننا نوعاً من ثقافة العيب. فالبيت المسور جبان صاحبه أو أنه مقطوع من الأقارب. الآن كل بيوت المدينة ذات أسوار. ومعظم بيوت القرية مسورة أيضاً. أصبح السور يعني شكلاً من أشكال الحماية والشعور بالأمن ولم يعد من ثقافة العيب. وتختلف أشكال الأسوار من بيئة لأخرى. ففي دول الخليج مثلاً يرتفع السور الإسمنتي إلى ما يزيد على مترين وفي أغلب دول أوروبا وأميركا يكون السور قصيراً ويستطيع المار في الشارع رؤية مداخل البيت وحديقته.

السور إسورة البيت. اهتم به سكان المدن وصاروا يزرعونها بالنباتات المتسلقة ويزينونها بالورود والأزهار والأعشاب. فالسور الآن بروز البيت. به يستدل الضيف على أخلاق السكان. فإن كانوا أثرياء ملأوه بالمصابيح الكهربائية وأعمدة الزينة. وإن كانوا فقراء بقي السور مهملاً تنمو عليه الطحالب وتستكن في ثقوبه الصراصير والخشرات. الأسوار كالبويات تهزم وتموت. وتتعود أخلاق سكان البيت وعاداتهم. حين بنى والذي سوراً لأول بيت إسمنتي سكنته لم أنقبل الأمر وبقيت أدخل بيتنا قفراً عن السور. يقضب السور مني ويشكوني لأي فيقول أبي: إذا رأوك الصبيان سيفعلون مثلك. لا يدخل من فوق السور إلا اللص. لكنني حتى هذه الساعة أتمنى ألا أدخل بيتنا إلا من فوق السور. لاني لا أحب الأسوار فهي أسبجة ضد الحرية. وأنا أحب البيوت الشجاعة التي لا تحتاج إلى أسوار. الأسوار لا تخفي بالضرورة ولا سببها إذا كان أهل البيت جبناء.

السور عند بعض الشعوب القديمة قوة دفاعية عن الوطن مثل سور الصين العظيم، الذي أظنه دليلاً على حب الصينيين لبلادهم ورغبتهم في الاستقلال عن الآخرين. وحماية أرضهم من غزوات الأعداء. الإسرائيليون كرزوا الأمر نفسه فيني شارون حول ما سرقه من أرض فلسطينية سوراً إسمنياً كهربائياً هائلاً خوفاً من الفلسطينيين الذين يلقون راحته ويظالمون بحقوقهم المشروعة. لكن هذا السور لن يوفر الطمأنينة الدائمة التي ينشدها الإسرائيليون. لأن هذا السور سيهرم ويتآكل أمام إرادة التاريخ والعدالة الإنسانية التي لا تموت أبداً.

جدي بيتي بلا باب

أو سور

كنت صغيراً أسأله كيف ننام

بلا سور للبيت ولا باب مغلق

يضحك من قلّة قلبي ويقول:

ما في القرية لص

ليس لدينا ما يسرق

نحن رجال القرية أسوار الدوّ !!

سور الرجل عقله وسور

المرأة حياؤها

جامعة شيكاغو في الأدب الانجليزي، عمل بعده كمدرس في برنامج للكتابة الإبداعية في الجامعة. استمر روث في تدريس الكتابة الإبداعية في جامعة بنسلفانيا، حيث درس الأدب المقارن قبل أن يعتزل في عام ١٩٩٢.

قابل روث خلال إقامته في شيكاغو صول بيلو، الذي غدا معلمه الخاص، تماما مثلما قابل مارجريت مارتينسون، التي أصبحت أول زوجة له. ورغم أنهما انفصلا عام ١٩٦٢، ثم ماتت في حادث سيارة عام ١٩٦٨، إلا أنها تركت تأثيرا كبيرا علي نتاجه الأدبي، وكانت الملهمة لمعدي من الشخصيات النسائية في رواياته.

اكتسب روث شهرة مبكرة من مجموعته القصصية الأولى "وداعا، كولومبوس"، التي صدرت عام ١٩٥٩، وكانت تتكون من رواية قصيرة وخمس قصص. وقد نالت جائزة "تاشيونال بوك" عام ١٩٦٠. ثم خدم لمدة سنتين في جيش الولايات المتحدة، ثم كتب رواية قصيرة ومقالات في النقد لمختلف المجلات، وبمدها نشر روايتين، هما "حصوة للذهاب"، و"حين كانت طليعة". لكنه لم يتمتع بانتشار تجاري ونقدي واسع إلا بعد روايته الثالثة "شكوي بوتوي"، التي صدرت عام ١٩٦٩.

جذب روث كتابة أنواع مختلفة من الروايات في السبعينات، كالأساطير الميأسية مثل رواية "جماعتنا"، إلى الكافكاوية الفانتازية مثل قصة "الشيء". ومع نهاية تلك الحقبة، كان روث قد ابتكر شخصية ناثن زكرمان، ذاته الأخرى، في سلسلة من الروايات والروايات القصيرة، وذلك في الفترة ١٩٧٩ - ١٩٨٦، واستمر بمدها بيدع أعمالا جديدة، وستصدر له رواية أخرى بعنوان "موت شبح" في أكتوبر ٢٠٠٧. وفقا لتصريح الناشر.

تحولت كثير من رواياته إلي أفلام سينمائية وتلفزيونية، كان آخرها فيلم "وصمة بشرية" عام ٢٠٠٤، عن رواية له بنفس العنوان، وقام ببطولته أنتوني هوبكنز ونيكول كيدمان واد هاريس. كما كتب سيناريوهات عدد آخر من الأفلام، وأخرج وانتج بعضا منها. وقد نشر الحوار التالي في جريدة

حوار نادر مع الروائي الأمريكي فيليب روث؛ "لا أقبل قول أنني أكتب رواية يهودية أمريكية"

اجري الحوار: مارتين كراسنك

تقديم وترجمة: حسين عيد

أنا لا أتعامل مع مثل هذا الهراء حول أدب زنجي أو أدب نسائي

تعريف بالكتاب: يعتبر النقاد والقراء أن فيليب روث، هو "أجرا كاتب أمريكي حي". نال روث جائزة "بين/ هوكنر" للرواية عام ٢٠٠٧، عن روايته "أهري مان"، التي صدرت في مايو ٢٠٠٦، فكان هو الكاتب الوحيد، الذي فاز بها ثلاث مرات، إذ سبق له الفوز بها عن روايته "عملية شايوك" (١٩٩٤)، و"وصمة بشرية" (٢٠٠١). كما اختير في ابريل عام ٢٠٠٧ أيضا كأول متلقي لجائزة "بين /

صول بيلو" للإنجاز في الرواية الأمريكية. وكان قد سبق له الفوز بجائزة البوليتزر عام ١٩٩٨ عن رواية "الأمريكي الساذج".



هو من مواليد ١٩ مارس عام ١٩٣٣، بحي ويكواهيك بمدينة نيوارك بنوجرجسي. وهو الابن الثاني لأبوين يهوديين. بعد التخرج من مدرسة ويكواهيك العالية عام ١٩٥٠، التحق بجامعة بكنل، حيث حصل علي شهادة في اللغة، ثم حصل على ماجستير في الفنون من

«ذا جاردريان» بتاريخ ١٤ ديسمبر ٢٠٠٥، وشامت بترجمته إلي الانجليزية: صوفي بايسلي.

في مقابلة نادرة، يقول فيليب روث، أحد أعظم الكتاب الأمريكيين الأحياء، للصحفي الدنمركي مارتين كراسنك، لماذا كان كتابه الجديد يدور

كله حول الموت، ولماذا ينبغي إطلاق الرصاص علي نقاد الأدب.

نادرا ما يجري فيليب روث مقابلات صحفية، وقد اكتشفت السبب بسرعة. إن ذلك لا يرجع إلي كونه غير دمث، أو فظ، بل لأنه لا يستطيع تحمل إجابة نفس الأسئلة مرارا وتكرارا.

يتساءل روث، وهو يجلس:

«عَمَ تريد أن نتحدث؟ شعرت فوراً أن تلك ستكون مهمة صعبة. حاورت جريدة «نيويورك تايمز» روث في شهر سبتمبر ٢٠٠٥، حول عمله الذي نشرته دار نشر «ذا ليهتراري أوف أميركا». وقد نال هذا الشرف كاتبان آخران فقط، هما: «أودورا والتي»، و«سول بيلو» عندما كان حيًا. لكن روث لم يقل شيئاً عملياً للصحفي اليائس على نحو متزايد.

تدعي مصورتي «فلاش روزنبرج»، وهي تحاول أن تساعدني حقاً. قالت أنها عادت لتؤمنا من برلين، حيث دعوها «ليتز» (الاسم المناظر لـ «فلاش بالمانية»). لكن روث لم يضحك، بل حتى إليها بنظرة فارغة، بينما كانت تتقافز من حوله، وهي تصوّره. كانت تصور صوراً بولارويد، وتدخلها في واحد من تذكارات الكرات الثلجية تلك، قلبها روث رأساً على عقب، فتساقط الثلج علي رأسه في صمت.

قال بصوت يبلغي منخفض: «إنها تبدو كما لو أن لدي مشكلة فشور رأس ضخمة.

ثم استطرد: «يحتاج ذلك الرجل المسكين حقاً إلي شامبو فشور رأس قوي. عقيت فلاش، قائلة:



ترشيح ليندبرج في عام ١٩٤٠. لم أكن أعلم ذلك. تذكرت أن أسرتي ساندت روزفلت، وكان كل من حولي يكرهون ليندبرج. كان كل الحَيِّ يهودياً، وكان الجميع متخوفين من مزاجه النقدي الحاد تجاه اليهود. يظهر اليهود في كل موضع من كتب روث، لكن هذا الكتاب يبدو أعظم قصة يهودية بالنسبة لروث.

باعتراض:

– يهودية؟

– ثم يستطرد:

– إنه كتابي الأكثر أمريكية. إنه يدور حول أميركا. حول أميركا. فيه مدينة أمريكية خيالية غير فاضلة. لن يمكنك أبداً أن تقول لـ «الرجل اليسون» أن رواية «الرجل الخفي» هي كتابه الأكثر زوجة. هل يمكنك؟

– يتطلع إلي، متسائلاً:

– هل يمكنك؟

– ربما لا أستطيع..

– تلك التوعية من التعبيرات هي عبارات صحفية مبتذلة. أدب يهودي، أدب زنجي. حين يفتح أي فرد كتاباً، يدخل مباشرة إلى القصة دون ملاحظة تلك السميات.

– لكن ينظر إليك ككاتب أمريكي – يهودي. هل يعني هذا أي شيء بالنسبة إليك؟

– إنه سؤال لا يثير اهتمامي. إنني أعرف تماماً ما يعني أن تكون يهودياً، وهو أمر ليس مثيراً حقاً. إنني أمريكي. لا يمكنك التحدث عن هذا دون الضي مباشرة إلي تلك المسميات الفظيعة، التي لا تقول شيئاً عن كائنات بشرية. أميركا أولاً، وفي المقام الأول. إنها لغتي.. وليس لهوية المسميات ما تقعله مع كيفية اختيار أي فرد الحياة فعلاً.

أحدث الآن بهوء، تماماً مثله. أقول هلمسا، أنه هو نفسه يكتب حول الهوية في كتبه. تدور رواية «عملية شايولوك» حول عمن هو اليهودي، وتدور رواية «مؤامرة ضد أميركا»

– إنني أستخدم تلك الحيلة دائماً، كي أجعل الناس يتسهم.

– لكني لا أبتسم.

– وقفة استياء طويلة، ثم تسألت:

– لماذا لا تبتسم؟

– حدث ذات مرة أن كانت هناك مصورة من نيويورك، كانت تكرر دائماً «ابتسم». «ابتسم». لم أستطع احتمالها، هي وكل تلك النظاهرة.

لماذا أبتسم أمام الكاميرا؟ إن ذلك بلا معنى إنساني. وهكذا تخلصت من كلاهما: هي والابتسامة.

– ألا يتسهم أبداً على الإطلاق؟

– تطلع إلي، قائلاً:

– بلى، فقط حين أكون مخفياً في زاوية. ولا أحد يراني.

كناً جلوس في حجرة خلفية من مكتب روث الأدبي في وسط مدينة نيويورك. كانت الحجرة مليئة بكتب سلمان رايشدي. يقول روث دون أن يتسهم:

– قد يكون أكثر حكمة وضع حجرة رايشدي في الخلفية.

كان قد وصل من بيته في ريف كونكتيكت، لأجراء مقابلة حول رواية «المؤامرة ضد أميركا»، التي نشرت في أميركا وبرتغال منذ فترة، ونشرت الآن فقط في الدنمرك وطني. يتخيل الكتاب أن تشارلس ليندبرج، ملك الطيران في السماء، قد فاز في انتخابات الرئاسة عام ١٩٤٠، وأقام تحالفاً مع هتلر.

– جاءتني الفكرة حين قرأت سيرة ذاتية كتبها مؤرخ أمريكي. ذكر في حاشية منها، أن الجنان اليميني من الحزب الجمهوري قام بمحاولة



ما عدا هذا الحديث، مجرد حكاية ملتققة. إذ حالما تتمعن، تصبح في عالم آخر مختلف تماماً عن ذلك الخاص بالأدب، وليس هناك جسر بينهما.

يذهب روث، يجلب لوحة سوداء صغيرة، هي غلاف الكتاب الجديد، أنه أسود تماماً مع خط أحمر دقيق يوطر العنوان "أفري مان". يقول:

- ما رأيك فيه؟ لقد تمت الموافقة عليه اليوم.

أقول:

- يبدو كما لو كان يدور حول الموت.

- نعم، لقد نلت لقاء ما بذلت من جهد، إذا شئت هو الموت. "أفري مان" هو عنوان سلسلة مسرحيات الانجليزية من القرن الخامس عشر، مسرحيات رمزية، مسرح أخلاقي، كانت تقدم في الجبانات، والفكرة هي دائماً وسيلة للخلاص. كانت هناك مسرحية كلاسيكية قديمة تدعى "أفري مان"، منذ عام ١٤٨٥، من تأليف كاتب مجهول. تقع تماماً بين موت تشوسر ومولد شكسبير. كان المفزى الأخلاقي دائماً "أعمل بإجتهد وأصعد إلي السماء"، وكن مسيحياً طيباً، أو اذهب إلي الجحيم". كان "أفري مان" هو الشخصية الرئيسية، التي يزورها الموت، يعتقد أنه رسول من نوع ما، لكن الموت يقول "إنني الموت". وتكون إجابة "أفري مان"، هي أول سطر عظيم في الدراما الانجليزية. آه، أيها الموت، لقد أتيت عندما قل تكفيري فيك، حين فكرت فيك بدرجة أقل. يدور كتابي الجديد حول الموت، وحول الاحتضار، حسناً، ما هو رأيك؟

أقول:

- إنه متشائم.

وأسأله عما إذا لم يكن الناشر قلقاً من عدم إقبال الناس على شرائه، بسبب من لونه، يقول:

- إنني لا أهتم، أريده فقط بهذا الشكل.



الدممرك التقديمية. أراد روث أن يعرف كل شيء حول القصة، كل تفصيل دقيق. ثم قال:

- لقد تعرّض الكاتب لهلاء، هل أراد الكتابة فعلاً حول كيفية ممارسة الجنس مع الفتاة في غرفة نوم سيدم؟ نعم، إن ذلك أمر مثير. لقد تحوّل إلى سياسي. إذا كانت تلك علاقة غرامية مع طالبة في الخامسة والعشرين من عمرها من جامعة "بورت - أو - برتس"، فلن تكون هناك مشكلة.

أخبرته أن الحوار معه يمكن أن يكون شديد الصعوبة، مثل تسلق جبل جليد دون ارتداء أية ملابس.

- حسناً، إنني لم أخلق على هذه الأرض لجعل حياتك سهلة، ها!

كانت ضحكته بمثابة تصريح. ليست ابتسامة، بل مجرد ها!

قلت:

- ريثماً ينبغي ألا نتحدث عن الأدب على الإطلاق.

قال

- ها، ها، الآن، نتكلم! قد أكون رائماً مع مائة عام من وقف نشاط أي حديث أدبي، إذا أغلقت أقسام الأدب، وأوقفت مراجعات الكتب، وحظر النقد. عندئذ يصبح القراء وحدهم مع الكتب، وإذا جرّو أي فرد علي أن يقول أي شيء عن الكتب، يطلق عليه الرصاص، أو يسجن فوراً. نعم، بالرصاص، مائة عام من وقف نشاط أي حديث أدبي لا يحتمل. ينبغي ترك الناس تناضل مع الكتب بأنفسهم، وتكتشف ماهيتها، وما هي ليست عليه. كل

حول عمّن هو الأمريكي.

روث: لكنني لا أقبل قول أنني أكتب رواية يهودية أمريكية. أنا لا أتعامل مع مثل هذا الهراء حول أدب زنجي أو أدب نسائي، تلك سميات تمت صياغتها لتعزيز برنامج من نوع سياسي معين.

استفد السؤال التالي كل قروي: حول روث - وروث فقط، أنه يظهر في عديد من كتبه كملفل أو ككاتب بالغ. ثم هناك الذات الأخرى، وهناك شخصية "ثانن زكرمان" الكاتب، لذا، أين ينهي فيليب روث الحقيقي، وأين يبدأ الأدب؟

ينظر إليّ فيليب روث الحقيقي، ناهد الصبر، كما لو كنت غيباً. يقول:

- إنني فقط لم أفهم ذلك السؤال. ثم يستمر:

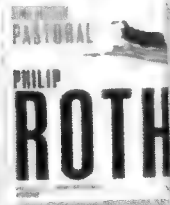
- إنني لا أقرا أو أستبصر الكتب بهذا الشكل، أكون مهتماً بالوضوح، الشيء، القصة، الهزة الجمالية، التي تحصل عليها بداخل هذا.. الشيء. هل أنا روث أو زكرمان؟ إنها جميعاً أنا. هل تعرف، إن هذا ما أقوله عادة، إنها جميعاً أنا، لا شيء موابي.

ثم تكسر الجليد. كنت قد أحضرت إليّ المقابلة تسعيتين من كتابين له، هما "حيوان ميت"، و"وصمة بشرية"، وهما كتابات يدوران حول علاقة بين رجل عجوز وامرأة شابة. لماذا يثير ذلك اهتمامك؟

يقول:

- لأنها موجودة.

أحكي له عن فضيحة ضخمة في المدممرك حول كاتب عجوز في الثامنة والعشرين، جرد من كل شرف، جريمته، أنه كتب بصراحة حول علاقة جنسية مع فتاة سوداء في الثامنة عشرة من هائيتي، ابنة خادمه. العقاب: صلب على المستوي العام، وهو ما يمكن أن يكون أمراً مقرفاً حقاً، حتى في





- هناك بعض أيام تموض ذلك تماما .
وقد اتيج لي كتابك، في حياتي على
الإجمال، شهرين من تلك الأيام
الرائعة، وذلك في الكتابة.. أنه
فعلا سؤال جيد (عند هذه النقطة،
فقرزت فرحا بصمت). كما تعرف،
إنه اختيار أن تكون مشغولا بالأدب،
مثلا يكون أي شيء آخر اختيارا.
لكن سرعانا ما تتطابق مع المنة.
وذلك هو أول مسمار في النمش. ثم
تتاضل عبر عقود كي تجعل عملك
أفضل، كي تجعله مختلفا قليلا. كي
تقوم به ثانية، وكي تثبت لنفسك
أنك تستطيع أن تفعل ذلك.
- لك تعرف الآن أنه يمكن أن تفعل
ذلك، اليس كذلك؟

- ليست لدي أية فكرة عما إذا كان
يمكنني القيام به مرة أخرى. كيف
أصرف؟ كيف أعرف أن الأفكار
لن تأخذ في التناقض شدا؟ أنه
وجود مربع، أن تكون كاتباً مألواً
بالحرمان. أنني لا أعتقد أناسا
معينين، لكنني أعتقد الحياة. لم
أكتشف ذلك خلال العشرين عاما
الأولى، لأنني كنت أفاضل في
الحيلة مع الأدب. كان ذلك التضال
هو الحياة، ثم أكتشفت أنني كنت
في الحيلة كلية بنفسي.
بنهض، فأثلا.

- كانت الاهتمامات في الحياة
ومحاولة بئ الحياة في الصفحات،
هي ما صنعت مني كاتبا، ثم
أكتشفت، بواسطة عدة طرق، أنني
أقن خارج الحياة.

وغادرن الحجرة، لأنهن لم يحتلمن.
كانت تلك أعظم تحية..

- ماذا ستفعل النساء في جنازتك؟
- حتى لو ظهرن.. من المحتمل أن
يصرخن أمام النمش.
ينظر من نافذة إلى الخارج، عبر مياي
وسط المدينة، ثم يستطرد، قائلا:
- كما تعرف، فإن العاطفة لا تتغير
مع العمر، لذلك تتغير - تصبح
أكبر. يصبح التوق إلى المرأة أكثر
إثارة للمشاعر. وتصبح هناك قوة
في عاطفة الجنس، لم تكن موجودة
من قبل. تصبح عاطفة جسم المرأة
أكثر إلحاحا. ورغم أن الهوى
الجنسي عميق دائما، فإنه يصبح
أكثر عمقا.

- أنت تقول أنك خائف من الموت.
لقد بلغت الآن الثانية والسبعين من
عمرك، ممّا تخاف؟
ينظر إليّ:

- النسيان، ببساطة تامة، من ألا أكون
حيا، من ألا أشعر بالحياة، من عدم
اكتشافها. لكن الفرق بين الحاضر،
والخوف من الموت الذي عانيت حين
كنت في الثانية عشرة، هو عندي
الآن نوع من التسليم تجاه الواقع. لم
أعد أشعر أكثر من ذلك، بظلم فادح
من أنني ينبغي أن أموت.

- وحين تكتب؟
- حين أكتب أكون وحدي. تكون

الكتابة مبتدأ بخوف ووحدة وقلق،
ولم أحتج أبدا إلى أي شيء ينقذني

منها.
أسأله عن السبب في استمراره في

الكتابة، طالما أنها شديدة التوحد
ومليئة بالقلق؟

يتهد بصوت مرتفع، ويقول:

أخبرته بأنه يشبه الإنجيل، فقال
- ها اراجع. مكتمل. أعتقد أنه يشبه
شاهد قبر.

أنظر حتى أسأله السؤال التالي:
- هل أنت خائف من الموت؟

يستغرق في تفكير طويل، قبل أن
يجيب. ربما يفكر في شيء آخر:
- نعم. أنا خائف. أنه مرّوع.

لم يستطرد:
- ماذا يمكن أن أضيف؟ أنه فاجع.
غير قابل للتفكير به. لا يصنق.
مستحيل.

- هل تفكر في الموت كثيرا؟
- لقد أجبرت على أن أفكر فيه طوال

الوقت، عندما كتبت هذا الكتاب.
وقد أمضيت يومين في حبّنة، كي

أرى كيف يحفرون القبور. كنت قد
قررت لسنوات ألا أفكر في الموت
أبدا. رأيت أناسا يموتون بطبيعة
الحال، والداي، لكن ذلك لم يحدث

حتى مات صديق عزيز لي في أبريل،
فجرت به كشيء مدمر تماما. كان
معاصرا لي، لم يقل ذلك في العقد
الذي وقفته، لم أر تلك الصفحة في
العقد، كما تعرف، مثلا قال هنري
جيمس في فراش موته: أه، ها هو
يأتي، الشيء الكبير.

أسأل:
- هل أنت راض عن حياتك؟

يجيب:

- حضرت منذ ثمانية أعوام حفلا
تذكاريًا مؤلف، كان رجلا معجزا،

ممتلئا بالحياة والمرح والفضول، عمل
في مجلة هنا في نيويورك. كان لديه

صديقات وعشيقات، وكانت كل أولئك
النسوة، من كل الأعمار، هناك في هذا

الحفل التذكاري. وقد يكن جميعا،





د. مبروك

الجامعة التونسية

ومسارات النقد الأدبي (*)

د. محمد الكحلوي

شرحا يصلح أحيانا أن يستخدم لأكثر من نصّ، لكونه يجيء من خارج نسق النظام العناصر والوحدات الدّاخلية لبناء النصّ، ذلك أنّ من أبرز مبادئ النقد الحديث ضرورة الانطلاق من النصّ، والاشتغال على لفته ونظام بنيته في ضوء المناهج والنظريات الممكن استخدامهما في ذلك، دون إسقاط الأفكار وتصوّرات خارجيّة، تصادر على المطلوب أو توجّه حركة اكتشاف معنى النصّ.

ونحن في هذه الورقة لن نقدّم تعريفا مفضلاً بهذه المناهج أو إحاطة بطرائق استخداماتها وتطبيقاتها في حقل الثقافة العربية المعاصرة، وإنما سنعرض إلى تناول مثال من أمثلة استيعاب هذه النظريات وتلك المناهج في مجال الثقافة العربيّة المعاصرة، عبر نماذج من تاليف نقاد جامعيين تونسيين من جيل الرواد الأوائل جسّدت في تقديرنا جانباً من الجهود التي بذلتها النخبة الأكاديمية العربيّة المعاصرة بغية استيعاب المناهج والنظريات المعاصرة مع محاولة طبعها بطابع الثقافة العربية وخصوصيات

عزّز النقد الأدبي والثقافي العديد من التحوّلات العميقة في مستوى المفاهيم والاصطلاحات والآليات التي يتوسّل الناقد بها إلى قراءة النصّ وتأويل رموزه، وفكّ شفراته في علاقتها بالسياق الثقافي الاجتماعي، والتاريخي المعرفي الحافّ بإنشاء النصّ وكتابته. والناظر في مجمل تلك التحوّلات يلمس آثار الدور الزائد للعلوم الإنسانية في بلورة نظريات النقد، وأدواته.

استقادت النصوص الأدبيّة والشعريّة قديمها وحديثها من المناهج المعاصرة، إذ أصبحت منفحة على أفاق واسعة للقراءة والتأويل، واستكناه تعدّد معانيها وأبعادها تلك التي مثلت أحد أبرز كشوفات مناهج النقد الحديث وعلوم النصّ.

وقد عرفت البلاد العربيّة منذ منتصف القرن العشرين مبادرات رائدة في مجال تعريب هذه النظريات والتعريف بها لدى القارئ العربي، مع الاجتهاد في إرساء تقاليد تطبيقها وترسيخ سنن استخدامها من أجل تطوير قراءة النصوص والآثار الأدبيّة والفنيّة بعيداً عن الانطباعية أو النظرة الوصفية التي تنتج قراءة أو

فمن مناهج علم الاجتماع والبيكولوجيا إلى الفلسفة وتاريخ الذهنيات، وصولاً إلى اللسانيات مع دي سوسير ثم البنيوية مع ليفي شتراوس وميشيل فوكو، فالسمانيات مع رولان بارت وجماعة تال كال "telle" و"quelle"، وأخيراً جماليات التلقي وفلسفة التأويل مع غادمر وبول ريكور ويأس، كانت عبر ذلك نظرية النقد الأدبي تعرف بناء صروحها، واشتداد عودها حتى أصبحت أو تكاد علماً له قوانينه، أو حتّى على الفنّ، لكونها تسقيم أحيانا كتابة إبداعية متعدّدة الرواسب والتلوينات تضيف للنصّ المبدع (الأثر)، وتستطق الخفيّ فيه، وتؤوّل رموزه، وتملأ فراغاته. وهكذا



أحمد عبد السلام

لغة الضاد

جيل البدايات والتجارب الأولى،

لقد بعث أول نواة للجامعية تونس سنة ١٩٥٨ أي غداة الاستقلال، ورافقت ذلك تطلمات كبرى إلى بناء مشروع الدولة الوطنية في مجالات السياسة والاجتماع والثقافة ساهمت في بروز تجارب أولى هي الكتابة النقدية، والتاريخ للأدب والفكر في ضوء الأفق المعرفي الجديد، ومكتسبات ثورة المناهج الحديثة، وذلك ابتداء القطع قدر الإمكان مع الانطباعية والأحكام الوصفية العامة التي طبع أغلب الكتابات الأدبية للقرنات السابقة، والتأطر في مدونة تلك المرحلة يجد أعمالاً وتآليف كثيرة جسدت هذا المنحى، ظهرت لبناتها الأولى مع التراحل الشاذلي بوحى (١٩١٨-١٩٩٨) الذي حاول أن يكتب جانباً من تاريخ الحياة الأدبية بإفريقية (تونس) معتمداً المنهج الاجتماعي في التاريخ للأدب، وقد وسمت جهود الأستاذ بوحى بمنحى فيلولوجي يتبع معاني الانفاط في دقته المعجمة، وفي تطوّر استخدامها عبر التاريخ، وهو اتجاه

استغنمه كذلك الأستاذ أحمد عبد السلام (١٩٢٢-٢٠٠٧) الذي عرف مؤرخاً منفصلاً بنقد الكتابة التاريخية ودراسة مناهج المؤرخين، ورسائلته "المؤرخون التونسيون" تكشف عن ذلك، وقد نفذ من خلال ذلك إلى الاشتغال بحقل الكتابة الأدبية القديمة (القائمة، الخبر، الحكاية)، ووضع مقاربات حول شخصية الشاعر العربي المولد بشار بن برد، واشغل بدراسة المنحى الفلسفي في الأدب العربي من خلال شعر المرعي وتأليف "المقاسبات" و"الإمتاع والمؤانسة" لإبي حيّان التوحّدي، واهتمّ ببحث الصلة بين التفكير الأخلاقي وأدب نصيح الملوك لدى مسكويه صاحب كتاب "تهذيب الأخلاق"، وقد نحا هذا المنحى كذلك فريد غازي

(١٩٢١-١٩٦٢) الذي أعد أطروحة دكتوراه حول أدب الجاحظ نوشئت بجامعة السربون بفرنسا أراد من خلالها دراسة أوجه التواضع بين منازع التفكير العقلي وأدبية الكتابة الوصفية الاجتماعية لدى الجاحظ، كما أهتم بأدب ابن المقفع، وبمشكلة التخيل ودورها في الصناعة الأدبية.

وهكذا مهد هؤلاء الثلاثة وغيرهم من المنشغلين بالتاريخ للأدب وقضايا الفكر ودراسة الحضارة العربية الإسلامية لبروز طبقة أخرى من الباحثين النقاد استقادت على نحو أوسع من المصادر النظرية والدراسات المرجعية لهؤلاء الإصلاّ، من أبرز أعلامها الأستاذ محمد اليعلاوي (ولد سنة ١٩٢٩)

اشتهر اليعلاوي بميله إلى دراسة الأدب القديم وترجمة نصوصه إلى الفرنسية

الذي استطاع أن يجمع بين دقة المحقق والمؤرخ للأدب القديم - إذ حقق "خطوط المقريري" وديوان الشيخ إبراهيم الرياحي - وحرقة الناقد المجتهد في دراسة الأدب القديم، وأثّك تلمس ذلك من خلال بحثه المنشورة حول مظاهر الوصف وأساليبه في الأدب العربي القديم بـ"حوليات الجامعة التونسية"، كذلك مقارباته الطرفية بخصوص شعر "أبن هانئ متنبى المغرب" - كما شاعت تسميته لدى النقاد القدامى - تدلّ عن سعة اطلاعه على الأدب القديم وعن تصاريف معاني الكلام واستخدامات غريب الانفاط العربية، وامتدأوها في الدلالة على المعاني، ولهذا اعتبر الأستاذ اليعلاوي إلى جانب الأستاذ عبد القادر المهيري والمنجي الشملي رموز مدرسة في العلم باللغة القديمة وقضايا اللسان العربي، وبمعاني غريب العبارات، ونادر المفردات.

ولئن اشتهر محمد اليعلاوي بميله إلى دراسة الأدب القديم وترجمة نصوصه إلى الفرنسية فإن الأستاذ منجي الشملي قد عرف بالاهتمام بنقد الأدب الحديث وإرساء تقاليد دراسة الأدب المقارن في الجامعة التونسية، واشتهر بقراءاته وشروحاته على أدب طه حسين (ت ١٩٧٣م). وقد حاول طرق مناهج الفكر المقارن من خلال البحث في الخطاب الإصلاحي العربي كما مثله رفاة الطهطاوي (ت ١٨٧٦) في ضوء نظرية مقارنة، ووضع في هذا السياق كتاباً يحمل عنوان "عودة الطهطاوي" قدّ له التّراجل أنور لوقا (استاذ لأدب المقارن بجامعة السربون بباريس).

وقد برز لدى رواد الجيل الثاني من أساتذته هذه الطبقة (الميل إلى دراسة علوم اللغة ونظريات البلاغيين والتعويين القدامى في النحو والإعراب وهي أهتمام البلاغة وعلومها، وهو ما جاد إلى الأستاذان عبد القادر المهيري وصالح القرمازي (١٩٣٢-١٩٨٢) الأول أعد رسالة دكتوراه حول "النظريات النحوية لدى ابن جني" توفقت بجامعة السربون بباريس في



قراءة النص الأدبي، فيقول:

لقد حمل إلينا الجديد. تحدثت
عن رولان بارت "R. Barthes"
وتودوروف "Todorov"
والبنوية التكوينية، وتطرق إلى
الكلام على إشكاليات السياق
الثقافي والمعرفي لظهور مباحث
الميميائيات في الجامعات
الأوروبية وفي فرنسا خاصة،
وكان الأستاذ بكار آنذاك
يتم دراسته العليا في جامعة
السرلون، بباريس ويستقل منزلاً
هناك، يمد أطروحة دكتوراه حول
الأدب العربي بإشراف "بارت"،
ولم يكن في الحقيقة مثلاً تدل
تأليفه النقدية وقراءاته لنصوص
الأدب العربي منشداً فحسب إلى
مدرسة رولان بارت بل كان ينهل
من البنيوية التكوينية والبنيوية
اللسانية ومن تشومسكي، ومن
حجريات فوكو ومن الفلسفة على
اختلاف مدارسها، وكان يصل ذلك
بالنظريات المرجعية في دراسة الآداب
وتاريخ الأفكار لدى لانسون ولدى
فلاسفة القرن التاسع عشر وعلماء
الاجتماع والتحليل النفسي بدءاً من
دوركايم "Durkheim" وكونت "A. Comte"
وصولا إلى فرويد "Freud" ولacan.

إن إستراتيجية قراءة الأدب العربي،
- القديم منه خاصة - لدى الأستاذ
توهيق بكار تحولت إلى ورشة عمل
ومجال بحث خصص متعدد الأفاق لتلقي
فيه مناهج ووسائل وأدوات فهم وتفسير
متعددة، إنه من هذه الوجهة يشبه كثيرا
النقاد المغربي الكبير الأستاذ عبد
الفتاح كليطو، وهما متجايلان تقريبا،
فكلاهما يقرأ من خلال النص الأدبي
السمات الأساسية لثقافة عصر ما،
وفي تصوّرهما تعتبر معاني النصّ
وذلك تقضي إبعاده قبل قراءة وتأويل
لاحدّ لهما، فالقراءة العميقة للنصّ لا
تجسّد إلا من خلال استقصاء المعاني
المتخفية والأفكار الثانوية ضمن البنية
السطحية للغة النصّ، بل يكون ذلك
ممكنا عند اكتشاف المسكوت عنه في
النصّ، وإدراك توظيفات اللغة وتطويع



المسدي

منتصف الستينات، وعرف
بدراسة معاني البلاغة العربية
وقضاياها مع تحليل نصوص
الأدب القديم كما اشتهر
بتحقيقه لكتاب التمر والثلج
لسهل بن هارون وتعليقه عليه،
أما الأستاذ صالح القرمرادي
فقد كان رائدا على مستوى
المؤسسة الأكاديمية لكونه كان
أول المتخصصين لإرساء مناهج
تدريس علوم اللسانيات واللفظ،
كما نظّرت لها مدرسة دي
سوسير وتشومسكي، فاقدم منذ
فجر السبعينات رفقة الأستاذين
محمد الشاوش ومحمد عجينة
على ترجمة كتاب دي سوسير
"دروس في اللسانية العامة" إلى
الغة العربية. فكان ذلك حدثا
بارزا في الجامعة التونسية
وأغلب الجامعات العربية إذ
طرحته إشكاليات كثيرة تتعلق

بالنظرة إلى اللغة وإلى مسألة الدلالة
وإشكالية المعنى والعلاقة بين الدال
والمدلول، ومرجعية العلامة، وترجمة
العلوم اللسانية.

وهكذا أمكن القول إن جهود جيل
الرؤاد، تمحورت حول التأصيل لمناهج
دراسة الأدب العربي والثقافة الإسلامية
في ضوء نظرة جديدة أكثر دقة وعلمية،
نظرة تفهم النص الأدبي في علاقته
بسياقه الاجتماعي والتاريخي استنادا
إلى ثورة المنهج الحديثة، وتتناول
لغته في تعدّد معانيها، ومن خلال
علاقتها بأنساق ثقافية ومعرفية أخرى
كالفلسفة والتاريخ والعلوم الدينية.



الجيل الأوسع، وأسئلة الحداثة (النقد نظرية وفن)

ترتبط جهود الجيل الأوسع بإنجازات
الأوائل وإن سعت إلى الإضافة إليها
والتمييز عنها في أن، من جهة الزمان
على توظيف المناهج الحديثة في قراءة
النصوص والحفر في بنائها العميقة،
وقد كان للأستاذ توهيق بكار (ولد سنة
1930) التأثير الألف، والدور الفاعل
في التأصيل لآليات النقد الحديث
المستفيد من جديد المناهج والنظريات

ترتبط جهود الجيل الأوسع بإنجازات الأوائل وإن سعت إلى الإضافة إليها والتمييز عنها في أن معا

المعاصرة هذا الرجل الذي ينتمي إلى
جيل الرؤاد من ناحية المولد والنشأة
لكن تأثيره البالغ في حركة النقد
ومناهج الدراسة الأدبية جاء لاحقا
ببعض الشيء، إذ كان مقلّا في أول عهده
مفضلا القراءة والبحث والتدريس عن
الكتابة والتدريس، مبالا إلى تقديم
محاضرات ذات صبغة ثقافية أو
تكوينية علمية في شكل دروس عمومية،
كان ذلك منذ سنة 1968، حينما قدّم
الأول مرة محاضرة لطلبة الآداب
العربية بالجامعة التونسية في إحدى
الفضاءات الثقافية، يحدّثا الأستاذ
حمادي صفو عن تلك المحاضرة التي
كان موضوعها "المنهج المعاصرة في



محمد الفاضلي

الكلام من أجل بناء عوالم بديلة، وهي عوالم حاملة هدها غالباً إخضاع الموجود للمنشود، والاعتراف بأدوار الخيال والشعور وملكة التدقيق الفني الجمالي في بناء حياة الإنسان، والتأسيس لوجوده في مجال السياسة والأخلاق والاجتماع...

كذلك كانت أغلب دراسات الأستاذ توفيق بكار منذ بحوثه الأولى حول الحياة الأدبية والثقافية بتونس في الثلاثينات، وصولاً إلى قراءاته بخصوص الشعر العربي في كتابه "شعريات" أو حول القصة في كتاب "قصصيات" مثلاً تدل على ذلك مقدّماته النقدية لنصوص من الرواية العربية الحديثة ضمن سلسلة "عيون المحاصرة"، إذ وضع

مقدمة رواية "موسم الهجرة للشمال" للطّيب صالح ومقدّمات روايات محمود المسمدي "السّد"، و"حدث".

وكذلك الشان بالنسبة إلى عبد الفتاح كليطو في مؤلفاته "الأدب والخرابة" أو "الكتاتيب والتناسخ" أو "الحكاية والتأويل" أو "لسان آدم".

أردنا أن نخلص إلى القول إنّ جهود الأستاذ توفيق بكار أثرت أكثر من غيرها في أولئك الذين حملوا لواء تحديث النقد الأدبي والفكري بالجامعة التونسية، وبالسّاحة الثقافية، لكونه جمع بين عمق النظرة الأكاديمية المستندة إلى المناهج ونظرية القراءة المنفتحة على آفاق التأويل، والتدقيق الجمالي للجماليات والمعاني، فصارت كتاباته تقرأ بوصفها إبداعاً على إبداع ونقداً على نقد.

لقد كان للمدار الذي دشّنه الأستاذ توفيق بكار عميق الأثر في ثلّة من الباحثين والنقاد، سواء من تلمذ إليه أو ممن لم يتلمذ إليه واستفاد من محاضراته وقرأ مؤلفاته، فربط بينها وبين رواحد نظرية وأدوات منهجية حصّلها من مطالعته الشخصية

في دراسة الآثار الأدبية فوضع كتاب "في تاريخ الأدب: مفاهيم ومناهج" (تونس ١٩٨٠) وفي مناهج الدراسات الأدبية" (صدر بالغرب ١٩٨٢)، ووصف مفاهيم جماليات التلقي كما بلورها يوس Jausse وغادامير Gadameur وربط بينها وبين مفاهيم البلاغة العربية ونظرية الشعر عند العرب هتجّل ذلك في أطروحة "المتّبي والتجربة الجمالية عند العرب" (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩١)، وبرز في الفترة ذاتها الأستاذ محمود طرشونة بقراءاته ومقارباته للأدب العربي القديم والحديث في ضوء المنهج المقارن، فقرأ نصوصاً من أثر "الف ليلة وليلة" وقرأ الناحي الوجودية لأدب المسمدي "السّد" ومولد النسيان" فقارنها بالمنازع الوجودية والفلسفية في الأدب الأوروبي الحديث لدى سارتر Sartre والبير كامّي A. Camy.

ويبرز الأستاذ عبد السلام المسمدي باحثاً في علوم اللغة والتفكير اللساني في الحضارة العربية" وهو موضوع أطروحته ليسهم من خلال ذلك في إرساء مسار من البحث في النصوص الأدبية والدينية والحضارية على ضوء المنهج اللساني، فنظر في إشكالية "الأسلوب والأسلوبية" والدلالة، وقد أنجز تأليف ومحاولات كثيرة في هذا الغرض، كما سعى إلى الإسهام في تطوير عمل النقاد فوضع في ذلك كتاب "النقد والحداثة، دار الطليعة ببيروت ١٩٨٠".

وتميّز في الفترة نفسها الأستاذ حمّادي صمود الذي عرف بدقّة المنهج وعمق الرقّة، واشتهر بجيشه القلق عماً بشدّ فراءة الموروث في جديد الحداثة، وضع أطروحة بعنوان "التفكير البلاغي عند العرب: أسنمه وتطوّره" (تونس ١٩٨٠) و"الوجه والقفا: في تلازم الشعر والحداثة، الأستاذ حمّادي صمود من ضمن نجل شاعر مؤثراً للتقديم متطلماً إلى الجديد طاف ما أمكن الطواف وما سمعت القنبرة، بمختلف

تجلّى المتعطف الجديد في النقد والقراءة منذ فجر السبعينات من خلال مؤلف البنية القصصية في رسالة الغصن

إذ عرف عن جيل أواخر الستينات وعشرية السبعينات الولع الكبير بالنظر في الكتب ومتابعة أحدث ما يصدر في المجالات العلمية والفكرية المتخصصة أو المجالات الأدبية والثقافية المتنوعة الاهتمامات.

وهكذا تجلّى المتعطف الجديد في النقد والقراءة منذ فجر السبعينات من خلال مؤلف الأستاذ حسين الواد "البنية القصصية في رسالة الغصن" (صدر سنة ١٩٧٠) ويتّضح من العنوان أثر المنهج البنوي في هذه الدراسة، وقد تابع بعد ذلك حسين الواد تطبيقات المناهج الحديثة





توسّل في التعبير بعدد من
الآليات، وتروم الاضطلاع
بجملة من الوظائف، يقول
في مقدمة رسالته "الخبر
في الأدب العربي: دراسة
في السردية العربية"
منشورات كلية الآداب
بنوبة، ١٩٩٨: "إن دراسة
الخبر دراسة إنشائية
هي التي تمهد لنا سبيل
الوقوف على عملية إنتاج
النّ في البيئة الثقافية
العربية، وعلى السمات
الأساسية للمجال الذي
صدرت عنه هذه النصوص،
وعلى أهمّ الطرائق التي بها
تمّ الإنتاج". غير أنّه بعد ذلك يتمّ

وجهة شطر السرد القصصي والروائي
الحديث وله "دراسات في السردية
التونسية" وأضواء على أصوات الرواية
التونسية، ويبحث في إشكالية العلاقة
بين الرواية والتاريخ، وساهم في مجال
التظهير لذلك، وله في هذا الغرض
مؤلفات كثيرة من أبرزها "طرائق تحليل
النص السردية".

تلك إشارات وتبنيات إلى تأليف
وأبحاث لجيلين بارزين من أجيال
الجامعة التونسية ساهم كلّ منهما
انطلاقاً ممّا تراكم له من كمّ معرفي،
وهواجس فكرية وجمالية هي حركة
نقد الأدب ودراسة أجناسه، وتوحيده
المختلطة قديماً وحديثاً، ولم يكن ذلك
يجري بمزمل عن التظهير والمشاركة في
شرح الأدوات النظرية، ومناويل النقد
الحديث، والترسيخ لسنن استخدامها
ولتقاليد اعتمادها في دراسة النصوص،
وتأويلها، أو الإعراس عنها وتجاوزها
أو استبدالها بغيرها، أو تلصيحها بغير
وتصوّرات من الموروث، وهكذا الأمر
كلّما استوجب ذلك سياق تطوّر المعارف
والعلوم ذلك.

كاتب من تونس

المدارس الكلاسيكية
والحديثية، وحاول
طيلة عقدين أن
يفهم مناهج النقد
الحديث، وتشبّع
مصادره النظرية
وتعمّد إبدالاته
ومناويله، فبدأ بقراءة
نصوص الشكلانيين
وحاول أن يفهم
حملها المعرفي،
ويدرك طبيعة
السياقات الثقافية
والأجواء الفكرية
التي ولّتها، ثم دبت
إلى نفسه الحيرة فصبّ
نحو المدرسة الاجتماعية

في الأدب العربي
القديم". وفي السياق ذاته ظهرت
جهود أساتذة كبار صاروا منارات
في النقد الحديث، من هؤلاء الأستاذ
توفيق الزبيدي الذي اهتم بتظهير
إشكالية الأسم المعرفية للمصطلح
النقدي وسياقات استخدامه، وأنجز
محاولات في هذا الغرض على الشعر
القديم والحديث، كذلك الأستاذ مبروك
المناعي الذي أنجز رسالة تحت عنوان:
"الشعر والمال". أو فوزي الزمرلي
الذي أنجز دراسات ويعتبر جامعية
حول "القصة التونسية" وأدب الروائي
والقاصّ التونسي البشير خريف
(١٩١٧-١٩٨٢). وتميّز الأستاذ محمد
القاضي بالبحث في تقنيات السرد
وفنون القص والإخبار موطفاً في ذلك
نظريات الشكلانيين الرّوس وسرديات
غريماس (Greimas) وتودروف وبارت
وجينات، فولع أوّل الأمر بفنّ الخبر في
الأدب العربي القديم فدرسه بوصفه
شكلاً مخصصاً من أشكال الإبداع
في الأدب العربي يستوجب استخلاص
مقوماته وقوانينه واستشفاف "بلاغته"
من حيث هو ممارسة نصية تخييلية

التي رثت لبنيّة النّص اعتبارها،
وخلصت دراسة الأدب من الدغماليّة
الخائفة، وتواصلت رحلته من غولدمان
Goldmann إلى الإنشائية الفرنسية،
فقرأ بارت Barths وقرأ تودروف
T. Todorov واستهوته مؤلفات
جيرار جينات G. Genette صاحب
نظرية "عُتبات النّص" وانغمس في متن
النقد الحديث، وما يزال يقرأ ويكتب
مفاهيمه ومناويله فحصلت له عقيدة
راسخة مؤدّاها أن العملية النقدية لا
تختلف تعقّداً عن النّص المبدع، وأنّها
مهما بنت من أنساق لترتد إلى النّص
دون أن تحول بينه وبين ذات الناقد، و
أنّ تلك الأنساق مهما بلغت من الصرامة
في بيان "شكليات" الأدب غير قادرة
على قطعها عن الطرف التاريخي الذي
ولّد، وعن المعنى الذي فيه وبه يولد،
وهو ما يستتجه هارث كتابه "مفهوم
الأدب عند العرب" (المملكة العربية
السعودية، ٢٠٠١) أو كتابه "بلاغة
الهزل" أو دراساته عن "المعنى والتأويل"
أو "المعنى وتشكّله".



وفي الطبقة نفسها ظهر الأستاذ
الهادي الطرابلسي باحثاً متميّزاً في
خصائص الأسلوب، واشتهر بقراءاته
وتعليقاته على شعر أحمد شوقي ووضع
في ذلك رسالة بعنوان "الشوقيات"
أردها مباشرة بكتاب "تحاليل أسلوبية

الروائي

(٦) - يصغّر في هذا المقال على دراسة لفترة القاصيّة أي إنّ ثيمات الجامعة الفرنسية أفرغ المحسّيات وسجّع لمرات تلك
الإطلاقا وإلى حدود عشرة قسبيات، وهي الفترة التي شهدت بروز زوايات آخر جيل تطلّع إلى أفراء الإرسن.

هوامش بيضاء

سأدر رتيبي

تشابه في المواسم الانتخابية لأطُر النقابية التي تجمع المبدعين والثقفين والكتاب، برامج المتناهسين، التي تنصب في جانب كبير منها لتوفير مناخ قادر على تحسين ظروف المتكف والمبدع، الحيشية والانسانية. وبعضها يغالي حين يذهب حد الطموح بإبراز مبدعيها نجوما محلية والقيمية.. وكونية إذا ما طال الحلم.

ومن المؤكد أن يكون هذا التوافق على الحلم أمرا يبعث على الفرح العابر، تكن ليس ثمة اطمئنان، أبدا، عندما يتم التدقيق، عقب كل دورة مختلفة اللون، متشابهة الطعم، في النتائج التي لم تؤد إلى الحلم أو بعضه..، حتى ولو في منام مضطرب!

وإذا ما تم إقرار الشكوى الدائمة لأعضاء تلك الأطر النقابية بعمجزها عن حملهم ومنجزهم، خارج حدود الدوائر الضيقة التي تقتلص (إلى شبكة واهنة من العلاقات غير المتراصلة، فإن أجدانها الأخرى تبدو كائنات حرة لا تحيد من سطورها ولا تقوى على مزاوله الحياة!

الاجندات لا تختلف كثيرا، وإن تعددت بما يكفي ملء قائمتين أو أكثر! والاختلاف الذي يصل حد شدة الأسلحة بدخال من مفردات مغيرة عن الخيانة والتهمية، يتيح حرمانه الموقف إلى مواقف (لا تشابه إلا في نواياها!) يختار كل طرف منها ما يمكن جمعه، متناقسا، في بيان انتخابي، تبر وجوده وخوضه الانتخابات، وربما تبر تلك المواقف، أيضا، فوزه أو خسارته، أو حتى إخفاقه في تحقيقها، طالما هي مواقف تحتمل القراءة في كل المراحل الدقيقة!

ثمة من يراها أما "للمعارك التي يتبرأ الجميع، تاليا، من نسب خساراتها، وهم يختلفون أبدا، داخل الكيان الواحد، على اقتطاع النصر الذي لا يزيد عن اقتحام بنهنية صيد بطلقة واحدة، يخطئ أحدهم عند تجريبتها فتصطاد رفيقه!

وما بين ذلك ليس أكثر من هيئات عامة استمرت دور الملعود، أي معدود يرتضي التناكس الرأس وقارا لمكرس راسخ من هزلة الهرم، لا أكثر، يصطف عدد هنا، وآخر هنالك، ويبقى هامش بسيط للانتقال بين هنا وهناك، مما يتيح تبادل السلطة على نحو ديمقراطي يحتاج إلى تخمة تلك الأطر، محشوة بالكثيرين ممن استتركوا مهنة الكتابة، وتحولوا إلى ظواهر صوتية لا تترك قيمة صوتها إلا مرة كل عامين أو أكثر!

غبار هذه المعارك الواسمة أخذ يتعاطم، حتى بدا في غير موقف سحابة سوداء تطبق على الراقصين في عتمة لا يشعها ضوء.. حتى إذا ما خفت وهنت تراخي المتصرون على مكاسب نقابية صغيرة، لا تعدد الرغبة في سفر متفوق المياومات، أو تصدر وفد في مؤتمر أدبي قليل الشأن!

الكبار فقط من تخففوا من روابط الأطر النقابية وحساباتها الصغيرة، عندما وقفوا على الحياة التي لا يشبه التوطط كما خلقت بذلك إحدى شخوص جيسر حيدر في رواية "وليمة لأشباب البحر" بل الحياء الراضين لأن يكونوا نباتات صعيدية الضالدة على جدران جليلة، وهوامش واسعة، بيضاء من المعنى في كتب لا ضرورة لها، أو عروة في كم قميص لفافد الأطراف..!

وفي الأثر ثمة صغار تكابروا وحاولوا الاكتفاء بهالة من الدخان الأبيض، وجاهدوا لاجترار قنوات تربية بعيدة عن صراعات قوائم المؤلفة قلوبهم. وبالطبع لم يفلح الكثيرون منهم في الوصول إلى نهاية النفق المظلم.. فالرقص عبثي وشديد!

* كاتب رصماني أرضي

يبدو أن الرواية السعودية مثلها مثل كل المنتج الروائي العربي الذي نهت في الأطراف تعاني من التهميش وكذلك الأمر مع رواية المغرب العربي التي أهملت رغم أن تجربة محمود المسعدي كانت رائدة فحدث أبو هريرة قال وروايته السد أيضا كتبت في الأربعينات والثلاثينات من القرن العشرين... الرواية السعودية رواية أطراف والمركز هو القاهرة وقسم الوطن العربي تقسيما غريبا أدبيا فالخليج للشعر والشعر النبطي والمغرب للنقد والفكر والفلسفة والشرق وتقصد مصر للرواية والقصة القصيرة. واليوم انحصر دور القاهرة التتويري والمركزي وانفتح العالم برمته على مصر اعيه أمام المبدع وهاهي الرواية السعودية تصلنا من لندن وفرنسا واسبانيا ولبنان...

غير أن هذا التراكم أيضا منهم بهم أخرى وهي الكتابة الفضائحية وكأنما هي ظاهرة سعودية!

يبدو أن الكتابة الفضائحية ظاهرة عامة غزت الأقسام العربية بعد اطلاع الكتاب العرب على نصوص غربية مترجمة لأعلام الأدب الغربي مثل هنري ميلر وجان جينيه وماريو بارغاس يوسا، وقد ساهم في تاجج هذه النصوص مساحة الحرية المتوفرة من خلال وسائل الاتصال المتطورة وانتشار دور النشر العربية خارج الوطن العربي من جهة وتفاقم القهر الذكوري من جهة ثانية ولا يمكن أن نهمل تجربة عربية مؤثرة ساهمت في أحداث منزع مهم في مسيرة الأدب العربي وتقصد تجربة المغربي محمد شكري وسيرته الفضائحية الصادمة.

تمكنت الكاتبة الخليجية من أن تقول ذاتها ومجتمعها في نصوص سردية كثيرة بدأت تشكل مدونة مهمة يمكن أن تدرس بصفتها منجزا إبداعيا

حوار مع الكاتبة السعودية زينب حفي

حاورها / كمال الرياحي

الالتزام يقتل الإبداع

وأنا لم أزل حقي من التقدير داخل مجتمعي، وإلى اليوم يتم تجاهلي في الأوساط الثقافية

يرى الروائي والمفكر السعودي تركي الحمد في واحد من الحوارات التي أجريت معه في إحدى الفضائيات أن بعض الكتاب في مصر ما زالوا ينظرون إلى الروائي الخليجي باعتباره نتاجا بتروليا، فهو كاتب يأتي إلى الكتابة من مجتمع أصابه الثراء فجأة وأن نجاحاته رهينة بهذا البترودولار. من خلال هذا الإحساس بالقبح الذي شهدناه في شهادة

تركي الحمد نحاول نحسن المنتج الروائي السعودي من خلال سلسلة من الحوارات.



ZAYNEB HIFNI

زينب حفي

بدأت العمل في الصحافة عام ١٩٨٧م

تفقلت في عدد من الصحف السعودية المحلية.

كُتبت في عدة مجلات عربية من ضمنها مجلة "صباح الخير" المصرية، مجلة "الرجل" اللبنانية.

كُتبت مقالا أسبوعيا بصفحات الرأي في صحيفة الشرق الأوسط الدولية على مدى خمس سنوات. وقد تم توقيف الكاتبة عدة مرات بسبب جرأة ما تطرحه من قضايا إنسانية تمس الواقع الاجتماعي داخل وطنها.

تكتب حاليا مقالا أسبوعيا بصفحات وجهات نظر في صحيفة الاتحاد الإماراتية.

صدر لها: "رسالة إلى رجل" وجذائيات عام ١٩٩٣م.

صدر لها ثلاث مجموعات قصصية: "قيدك أم حريتي" عام ١٩٩٤م، "نساء عند خط الاستواء" عام ١٩٩٦م، "هناك أشياء تخبئ" ٢٠٠٠م.

"نساء عند خط الاستواء".

كتاب "مرايا الشرق الأوسط" يضم قسم كبير من مقالاتها التي نشرت في صحيفة الشرق الأوسط الدولية عام ٢٠٠١م.

رواية "لم أعد أبكي" عن دار الصافي عام ٢٠٠٣م.

"إيقاعات أنثوية" قصائد نثرية عن دار مختارات عام ٢٠٠٤م.

"سلامح" عام ٢٠٠٦م عن دار الصافي.

هذا الحوار يسلط الضوء على بعض أعمالها ويكشف عن رؤيتها للعالم وللكتابة.

١- لننتقل من جديدك، روايتك الأخيرة "سلامح" كانت تحمل عنواناً آخر "سلامح بلا عيون" لماذا اختصرت العنوان؟ هل ترين أنّ التكثيف في العناوين أفضل من العناوين المطولة؟ لأن العنوان الحالي مفتوح على إمكانيات أكثر للتأويل؟



تمكنت الكتابة الخليجية من أن تقول ذاتها ومجتمعها في نصوص سرديّة كثيرة بدأت تتشكل مدوّنة مهمة يمكن أن تدرس بصفتها منجزاً إبداعياً موازياً

لصالح الثيمة وغرض الإدانة ، والحق أن المعضلة لا يمكن أن نرجع اسمها لا إلى الكاتب ولا إلى القارئ المعادي إنما إلى الناقد الذي يحاول أن يهمل لهذا النتوج ويعلي من شأنه وينغرد هو بدوره في قاع التضال؟؟؟؟؟

في هذا الحوار سبر لأغوار كتابة زينب حفني الروائية والقصصية ومحاولة لمسايلة متنوعها الإبداعي الذي اختلف حوله المتابعين قراء كانوا أم نقادا .

زينب حفني كاتبة وشاعرة وقاصة وروائية سعودية من مواليد مدينة جدة .

تخرجت من كلية الآداب جامعة الملك عبد العزيز بجدة عام ١٩٩٣م

موازيًا لما خطّه الرجل عبر تاريخه البحري الطويل

لا ينكر أحد أن الكاتبات الخليجيات امتلكن جرأة كبيرة في اقتحام المنطق المحظورة وعوالم كانت موصدة أبوابها إلى عهد قريب نتيجة خصوصية البلد ونقصمد ما حيرته رجاء الصانع وما وضعت تحت عتبة أجناسية غير مثقّق عليها "رواية" نقصد نصها المهور بـ "بنات الرياض" وما كتبه صاحبة رواية "الأخرون" التي لم تتجنّم البحث عن عنوان جديد وأصيل لروايتها ويظهر الفقر الروائي عندها من عدم معرفتها بالتصوُّص الروائية العربية لأنها لو قامت ببعت ساذج في الانترنت لاكتشفت أن هذا العنوان هو عنوان لرواية

توسية شهيرة. أما زينب حفني فقد كتبت الخيال الصنفي والشعر والقصة القصيرة والرواية صدرها: في القصة القصيرة "نساء عند خط الاستواء" وفي قصيدة النثر "إيقاعات أنثوية" وفي الرواية "لم أعد أبكي" و "سلامح" و التماثل في عناوين هذه النصوص لا يمكن له إلا أن يليس بردة القارئ الذي وصفه الحبيب السائح ويلجها بانتظاراته الذكورية من ناحية ويفضوله المتسائل عمّ ستكتب روائية خارجة من قلب المجتمع البطريركي؟

والحق أن زينب حفني رُجّت في خلد الكتابة الفضائحية وهي ليست كذلك لأن المرأة تمارس الكتابة منذ سنوات وهي ليست دخيلة عنها شكل روايتها "سلامح" رواية معتمة وخطيرة بمعنى وهذا ما دفعنا إلى محاورتها حول هذه الرواية التي شغلت المشهد الثقافي العربي لوقت أبان صدورها .

اعتقد أن المشكل الحقيقي ليس في جرأة المواضيع فقط أو التهامات المتصلة بالحديث عن السعافيات والشذوذ الجنسي وعوالم النساء الداخلية في مجتمع محافظ،المشكل الحقيقي يتمثل في قراءة هذه الأعمال وفق متعضيات الفن الروائي أو الجنس الروائي لأن الكثير من التصوُّص يتعسر فيه الفن



الرجل صراحة يمثل همزة وصل حقيقية في حياتي، ولا أفكر في إخراج خنجر من جرابه لأغمدته في صدره، فكما أن المرأة تعتبر رجيق الحياة، كذلك الرجل يكمن في نبضه سر الكون.

والذي لم يفرّق يوماً بين أبنائه الذكور والإناث في المعاملة، بل كان يتفاخر بأولاده جميعاً. لقد كنتُ محظوظة لأن أبي كان رجلاً من طراز نادر. هذا لا يعني انتفاء هذا النموذج، لكن هناك قلة من أمثاله داخل مجتمعي.

للأسف المجتمع العربي في الأصل، مجتمع ذكوري وإن تفاوتت نسبته من بلد آخر، لكن يجب أن نفرّق بين المجتمع الذكوري وبين الرجل بصفة عامة. أنا لا أحمل عقدة تجاه الرجل الشرقي، كونه هو الآخر أسير موروثاته الاجتماعية، وأعرافه البالية، وأسير ظروفه التي قهرت أحلامه وأمانيه، وأسير أنظمتها القمعية، التي صادرت حقه في العيش بكرامة على أرضه، والتي انكمست تلقائياً على علاقته بالمرأة، شريكته في رحلة المعاناة.

٤- أي معنى وأي تعريف للأنوثة عند زينب حفني وقد جعلت مدار تجربتها في الدفاع عنها؟

- الأنوثة هي أجمل هبة جسدي الله في المرأة، لكن للأسف يُنظر في بعض المجتمعات العربية إلى هذه الأنوثة نظرة حذرة، حيث تُطالب العقول المتحجرة بتدجينها، حتى لا تتعرض عقدة الأخلاق وبالتالي تؤدي إلى خراب المجتمع! هذه الأنوثة لو أفسح لها المجال لكي تُمارس حياتها بصورة طبيعية أسوة بالرجل، ستصبح الحياة بالتأكيد أكثر رقيًا وتحضراً وجمالاً.

الأنوثة، تعني أن يحترم المجتمع عقليتي، ولا ينظر إلى مفاتيحي على أنها ستهمد معبد المجتمع على رؤوس أصحابه، الأنوثة، تعني ورقة المرور الحقيقية إلى بناء شراكة حقيقية مع الرجل.



- بلا شك أن التكثيف في العناوين أفضل من العناوين الطويلة، حيث أنها تساعد القارئ على التقاط عنوان الرواية وتغزينه في ذاكرته بسهولة، إضافة إلى أن العنوان المختصر يُعطي إمكانات أكثر لتناول من قبل القارئ، ويرفع حرارة التشويق في ذهنه حول مضمون الرواية.

'سلامة' قد تعني هو أو هي في أي مجتمع. 'سلامة' قد تعني حسر الفطاء عن وجوه متعددة الزوايا، تعتمد السير متخفية في الظلام، يمد أن يُسدل الليل أستاره على الحواري والطرفات والأزقة الجانبية، حتى لا يُلاحظ أحد خروجها، ويقتفي أثرها، ويعرف مقصدها.

٢- يمثل 'الحب' هاجساً مركزياً في أعمالك، تطغى له وترويه وترثيه... هل ينشأ هذا الاهتمام بعمران عاطفي عاشته زينب حفني؟

- سأؤلك توقفت عنده طويلاً. قدّم لي إنساناً موعباً لا يُشكّل الحب هاجساً في حياته، صدّقني جميعاً نبعت عن حب نقي نستشق عبيره كل صباح عند نافذة حياتنا، لكن هذا لا يعني بأنني أعيش حرماناً عاطفياً، فإن معاملة بعب الأهل والأبناء والأصدقاء، لكن حياتي فيها معطيات وداع كثيرة، أحباء فقدتهم على مدار رحلة حياتي وما زلتُ أطلع إلى لقاءهم يوماً وأصدقاء خذلوني وحزنت لسقوط أسهم مكانهم في قلبي، وإناس اضطررت إلى شطيمهم من ذاكرتي لمرارة تجربتي معهم.

لكنني مع هذا أتمسك... لماذا لم تبرز ما أشرع به إلى وجود هاجس اجتماعي، يُؤرق تفكري ليلاً ونهاراً؟! الحب لا يعني فقط رجلاً وامرأة، هناك علاقتك الحميمة بالأشياء والناس والأمكنة. جميعاً مجتمعة تخلق في أعماق الأديب القلق



والتوتر، لكن هذا الحرمان من وجهة نظري يُشكّل دعامة قوية للأديب الحقيقي، تدفعه للفرد من أبارها، ليروي ظمأ نفسه المتعطشة لبناء مدينته الفاضلة.

٣- رغم تملكك الشديدة على المجتمع الذكوري بشكل عام فإنك تهدين أحد أعمالك إلى والدك وتعتبرينه الحب الأول في حياتك وإنه هو من علمك أن الحياة كفاح لقهر شيء اسمه المستحيل... هل كان والدك استثناء في هذا المجتمع الذي تحاربينه/ المجتمع الذكوري؟

- أريدك أن تدرك جهداً، أنني لا أقف على الجانب المماكس من الحياة، نكايته في الرجل، كون

جميعنا نبحث عن حب نقي نستشف عبيره كل صباح عند نافذة حياتنا وهذا لا يعني أنني أعيش حرماناً عاطفياً

الإنسانة وزينب حفني الكاتبة.
زينب حفني الكاتبة قدّمت الكثير
لزينب حفني الإنسانة، من خلال
تسجها الفكري، وهو ما ساعدها
على فهم طبيعة ما يجري من
حولها، وعلى القدرة في التعامل
بموضوعية مع الأشياء والناس
والأمسكة. كذلك زينب حفني
الإنسانة قدّمت الكثير لزينب
حفني الكاتبة، فانا بطبيعي جريئة،
عنيّة، لدي قدرة كبيرة على
الصمود، وهذه الخصال ساهمت
في جملي قادرة على الاستمرار
في عالم الكتابة، الذي ما زال
من أصعب الطرق التي من الممكن
أن تسلكها المرأة، في مجتمع لم
يقبل بعد فكرة أن تكون المرأة نذا
للرجل في طرح قضايا مجتمعيها
الشائكة.

٨- رأيت أنك في معظم كتاباتك
تتخيلين بالحكاية أكثر من
الاشتغال على الفن الروائي أي
الشكل الفني، فتبدو لي زينب
في كثير من أعمالها "قدسية"
نسبة إلى إحسان عبد القدوس،
هل تشقين هذا الكاتب إلى هذا
الحد؟ ومتى تتخيلين منه نهائياً؟

- سؤالك فيه اتهام مبهم. لكن من
وجهة نظري، يظل إحسان عبد
القدوس أول الأدباء العرب الذين
غاصوا بجرأة في عوالم المرأة
المرية. لا أنكر بأنني تأثرت
بأسلوبه في فترة من الفترات، لكن
هذا لا يعني بأنني أسير اليوم على
نهجه.

لقد تأثرت لاحقاً بأدباء أمريكا
اللاتينية، وبالواقعية السحرية
التي يركز عليها أدبيهم القصصي
والروائي، مع هذا ما زلت أؤمن
بأن الفن للحياة، وليس الفن من
أجل الفن.

٩- تسردين جل قصصك ورواياتك
بضمير المتكلم. هل هذا الضمير
حسب رأيك هو الضمير الأكثر
قدرة على إيصال أفكارك؟ هل
تستكين له لأنه ضمير البوح؟

- لم أتعلم استخدم ضمير المتكلم،



أريد من الرجل أن يعطي
المرأة عصا روجه، كما
يطلب المرأة أن تقني ذاتها
من أجله، الحياة لها وجهان
جميلان، لا يمكن أن تكتمل
لوحة الحياة إلا إذا تعانقت
الملامح في سيمفونية
جميلة، أسماها قدسية الحياة
بين الرجل والمرأة.

٥- بدأت كتابة يومياتك في سن
"مبكرة".

هل ما زلت على عادتك تلك؟
هل يمكن أن نرى يوماً هذه
اليوميات؟ أم ستكون مادة
خاماً لسيرة ذاتية أو أعمال
إبداعية؟

- ما زلت أحتفظ بيومياتي البكر
في درج مكتبي، أعود إليها

بين حين وآخر. لكنني ساكنون
صادقة منك، لم أعد أمارس كتابة
يومياتي بصفة يومية كما كنت
في الماضي، ربما يعود هذا لكثرة
اشغالاتي. لا أدري إن كانت هذه
اليوميات ستكون مادة لسيرة ذاتية
يوماً ما، فالكاتب تتغير مرنياته
لكثير من الأمور مع تراكم التجارب
والخبرات، ومرور العمر.

هناك بلا شك الكثير من الصور
الحية التي تفاعلت معها فكرياً أو
وجدانياً وقمت بالتغلب عليها عبر
قصص ورواياتي، فمن الصعب
أن يفصل الأديب روحه وخصيصة
عن إبداعاته التي يلقها على
الورق، لذا أفضل أن تنكس في
مجلد أعمالتي الإبداعية.

٦- ترددين دائماً عبارة "وجدانياتي..."
ومشتقاتها. هل الكتابة عندك ما
زالت نشاطاً وجدانياً؟

- عندما أكتب مقالاتي، أتردد من
وجدانياتي، حاملة هم أمي على
أسنة أقلامي، فالكاتب بحس عروبي
خالص، محاولة البعد عن أي تحيز
شخصي، أو انفعال وقتي. بمكس
القصة والرواية التي تحتاج إلى
نشاط وجداني، لذا لا أشعر برغبة
في الكتابة إذا وجدت نفسي خالوية

من الداخل. لا بد أن يكون بداخلي
شحنة من الثورة والتمرد، وزخم من
الانفعالات الحية المتشابكة، التي
تدفعني لتجربتها على الورق، في
قصة أو رواية أو قصيدة نثرية.

٧- هل فعلاً تسبب نشر مجموعتك
"نساء عند خط الاستواء" في
عزلك من العمل بالشرق الأوسط؟
ماذا قدمت زينب حفني الإنسانة
لزينب الكاتبة؟

- بل العكس هو الصحيح. الضجة
التي صاحبت صدور مجموعتي
"نساء عند خط الاستواء" منذ
أكثر من عشرة أعوام، ساهمت في
انتشار اسمي، وفي إفساح المجال
أمامي للكتابة في صحيفة مهمة
كصحيفة الشرق الأوسط الدولية.
قرار عزلي عن الكتابة في جريدة
الشرق الأوسط كانت لها أسباب
كثيرة ما زالت أجهلها، وإن كان
السبب الظاهر تغيير الهيكل العام
للجريدة، واستقطاب أفلام أخرى
جديدة.

سألتني ماذا قدمت زينب حفني
الإنسانة لزينب حفني الكاتبة!!
سؤال جميل، مسرحت في
مضمونه. الحقيقة هناك علاقة
وقوية تربط بين زينب حفني



ذاتية، رغبة مني في إيهام المتلقي بواقعتها، ولكني وضعت متعمدة لأرسل رسالة ضمنية للقارئ، أن الإنسان يظل يحمل إنسانيته في دواخله مهما تحبّط داخل ضعفه الإنساني، وأنه كذلك مُكَبَّل بسقطاته كما هو محكوم بآدميته.

روايتي تقول من خلال شخصوها، أن هذه النماذج موجودة في مجتمعاتنا العربي، داخل بيوتنا، وبين سياسيين ومتشفيين. أردت القول بأن البهجة الاجتماعية وتلميع الوجوه بإسم العقبة والفضيلة، ما هي إلا مساحيق رخيصة الثمن، سرعان ما تقشعها أول ريح ماطرة!!

١٢- هل تسرّبت سيرتك إلى أعمالك الإبداعية؟ وهل يمكن للكاتب أن يتخلص من سيرته نهائياً وهو يكتب إبداعاً؟

سأؤكّد فيه "خيانة"، الإنسان ابن بيئته، فانا لا أستطيع أن أكتب عن بلاد الواق الواق مثلاً. أنا أفاضل مع ما يجري على أرض مجتمعي بتجسيده على الورق في قصة أو رواية. أرى أن من الصعب على

اعتقد أن مجتمعنا مؤهل لفنّان هذا النوع من الأدب.

إن مساحة الحرية الفكرية التي كانت موجودة في عصور الإسلام الزاهية، كانت تجيز طرق هذا الجنس الأدبي، واضرب مثلاً بالشاعر أبو نواس، الذي تاب أواخر أيامه وترك لنا أشعار جميلة في الصوفية، إلا أن التاريخ لا يذكره إلا بأشعاره التي يتقنّ فيها بحبه للفلمن. وينطبق هذا على الأديب معمد شكري، الذي سطر الكثير من الإبداعات، لكن ظلت سيرته الذاتية "الخيز الحاهي" لصيقة به إلى اليوم.

إنها ليست قضية جرأة والسلام، إنها قضية مجتمعات تمودت أن ترسم خطوط هلامية على أرصفة طرقاتها في وجه كل من يُحاول الخروج عن نهجها.

١١- تصنّرين رواية "ملاح" بنص من سيرة ذاتية عالمية هل تعملين ذلك من قبيل التمني أو للإيهام بواقعية الرواية كفعل اعتراف؟

- أنا لم أبداً الرواية بنص من سيرة

كمبر للوح الداخلي في قصصتي ورواياتي. لاحظ أن التفتحت بضمير المتكلم، أصبح التوجه الجديد في كتابة الرواية الحديثة لدى الكثير من الأدباء، وتقلّمت لغة السرد على لسان الحاكم أو الراوي في الأدب العالمي اليوم. كما أنني أرى بأن كتابة الرواية أو القصة بضمير المتكلم، تجعل القارئ أكثر تفاعلاً مع أحداث الرواية، والتعاطف مع أبطالها، والاستماع لهمومهم، والتوقّل في أعماقهم، حتّى يخال قارئها أن هناك من يحكي له عن مكونات قلبه دون حياء أو تردد.

١٠- فكرت يوماً ما في كتابة سيرتك الذاتية. ووقفت تتقندين الكتابات السيرية للنساء ولكنك تراجعت عن نشر هذه السيرة. هل مازال سقف التحرر والجرأة التي تتحرك فيها زينب حفتي لا يسمح بنشر السيرة الذاتية؟ ثم كيف ترين الكتابة ممكّنة في جنس السيرة الذاتية الذي فشل الرجال في خوض مغامرته؟

- أرسل لي قارئ رسالة، بعد أن غصرت في واحدة من مقالاتي، أنني أنوي نشر سيرتي الذاتية، أجابني.. ما الجدوى من كتابة سيرتك الذاتية؟ مترجلين كما رحل غيرك!! والحقيقة أن تعليقه استوقفني وسألت نفسي.. هل هناك بالفعل جدوى من كتابة سيرتي الذاتية؟ عدت وحاصرت نفسي بسؤال صريح.. هل أنا قادرة على خوض مغامرة كتابتها، بكل تفاصيلها الدقيقة، وغرفها المغلفة، وأناأنا الصامتة؟ وهل من الممكن أن أنجح في هذا الجنس الأدبي الذي عجز عن خوضه عتالة الرجال في عالمنا العربي؟ اعترفت لك أنني بالفعل وقفت حائرة في وضع إجابة دقيقة!! هذا يعني أنني سأفتح النار على نفسي من كافة الجبهات، وسينهم علي وأبل من الرصاص، دون أدنى رحمة أو شفقة. أنا لم أصل بعد لهذه المرحلة من الشجاعة، ولا



يُخَال، لكن المهم في كل هذا، أن تكون نية الكاتب إصلاح أعطاب مجتمعه وليس لفت الأنظار إليه، لحظتها أهلاً وسهلاً باختراق هذا التابو.

لا أخفيك، أنا قلقة على الوضع الثقافي في مجتمعي، فهناك هجمة مسمومة من الجيل الجديد على اقتحام عالم الرواية، دون أن يملك أغلبيته الأدوات الفنية والرؤية الحياتية للحياة والناس والأشياء، وما يُشعرني أكثر احتقاء الأوساط الثقافية بها، مما يدل على أن هناك فيها خلطاً وحقيقياً لمفهوم الرواية، وهذا يعود إلى أن المجتمع السعودي ما زال في مرحلة التحديث الفكري والاجتماعي، هذا الخلط سيؤدي إلى خلق بنية ثقافية غير سوية مستقبلاً.

١٦- هل تشعر زينب حفي أنها منبوذة في مجتمعي الذكوري؟

كتبت نصاً طريفاً بعنوان "موفي، من الإعراب - أين ترين موقفك من المشهد الروائي العربي اليوم؟

- نعم.. أنا لم أتل حقي من التقدير داخل مجتمعي، وإلى اليوم يتم تجاهلي في الأوساط الثقافية، ولا يُشار إلى إسمي في الداخل بالرغم من أنني أعتبر من الرائدات، ومتواجدة في الساحة الثقافية ما يقرب من عشرين عاماً، مع هذا أؤمن بأن الكاتب يجب أن يدفع ثمن مواقفه النبيلة. أنت تدرك بأن من الصعب أن تصف العقول المتجرعة وتطلب منها أن تُصنق لك امتناناً، لا بد أن تجد فيهم من يُطالب بكتب صوتك، وكسر قلمك، وحشرك في مؤخرة الصفوف، مع كل هذا أنا جداً سعيدة بما حققتة على مستوى الشارع العربي، وقد أصبح لي موقع جيد في الساحة الثقافية العربية، لأن عروبتي تظل هي شفلي الشاغل، وهاجسي الأكبر.

• باحة وكاديس من تونس

أحب أن يُقال عني بأنني أناضل من أجل المرأة كون المرأة في مجتمعي ما زال أمامها الكثير من المحوقات الاجتماعية

أحد، ولا يُجمال أحد، ولا يُصق لكي ينال إعجاب الأفاقين!!

أريد أن أكون صادقة معك، أحياناً أحب أن يُقال عني بأنني أناضل من أجل المرأة، كون المرأة في مجتمعي ما زال أمامها الكثير من المحوقات الاجتماعية، وأن واجبي يحتم علي التضال من أجل الأجيال القادمة من النساء، وأحياناً أخرى أحب أن يُقال عني رواية مشردة، تمسك بمشروط حاد لتُشرح مجتمعي وتلتزع عيوبه، وتُعلن فسوقه على الملأ.

أنا كأمراة لا أستطيع أن أفصل ذاتي المناضلة من أجل نزع حقوق المرأة في بلادي، عن زينب الأدبية التي تمسك فيها، وتُحب العيش داخل دائرة إبداعها، لتُسطر خلاتها، ورؤاها الحياتية.

سأكون صريحة معك، أنا لم ولن أطلع للحصول على أي مناصب قيادية ثقافية أو حقوقية داخل مجتمعي، خوفاً من أن يدفع قلبي الحر يوماً ثمناً باهظاً لهذه المكانة.

أريد أن أظل محطلة في سماعات إيداعتي، مثل طيور النورس التي يسمع الناس أصواتها فتنتشي خلاتهم.

١٥- هل أصبح هناك المحرم وكتابة التابو السبيل لشهرة الكاتب العربي؟

- بلا شك أن الاقتراب من الثلاث المثمّل في الجنس والعين والميسامة، يُعتبر من المحرمات في مجتمعاتنا العربية، والاقتراب منها يُجّل بلووج الكاتب إلى عالم الشهرة، كون المنوع مرغوباً كما

المبدع التفتّل بمنهولة من امر سيرته الذاتية في بداياته، كما أن الأدب لا يمكن أن ينفصل عن ذاته وهو يكتب، لا بد أن تجد سطراً هنا، أو عبارة هناك، أو فصلاً كاملاً، يُعبّر عن نهجه، أو موقفه، من الأشياء والناس ولمن الحياة نفسها.

١٣- ما رأيك في من يقول أن زينب حفي تميد تجربة نوال السعداوي بأسلوب آخر أو هي نسخة خليجية؟

- سلّكت هذا السؤال مرات عديدة، في حوارات صعبة، ومقابلات تلفزيونية، وسأكرر ما قلته بأن نوال السعداوي تعتبر رائدة في حركة تحرير المرأة، ولها كتب قيمة منها كتابها "المرأة والصراع النفسي" الذي تلقى فيه الضوء على معاناة النساء أثناء عملها ككلمية نفسية، وكذلك كتابها "المرأة والجنس" لكن هذا لا يعني بأنني أؤيدها تأييداً كاملاً، فهناك العديد من أفكارها الدينية أجد فيها شطط، وهو ما ذكرته في عدد من مقالاتي.

مع هذا أنا لا أريد أن أُلّقد الجاحدين، من طمس خطي من سبقونا، وتجاهل إنجازاتهم، أنا لم أصل إلى ما وصلت إليه عضواً، لقد تيمت خطوات من سبقوني، وبلا شك سياثي من سبّيع خطوات جبلي، وتكملة فصول التضال، وتثبيت الأطروحات التي أمنا بها.

١٤- هل على الكاتب أن يكون

مناضلاً أم عليه أن يكون من أجل هته هامشياً ومتمرّداً؟ وهل يقتل الالتزام الإبداع؟ ألا تصنع المجتمعات من الفنان رمزاً فظلهي أحياناً عن هته؟ ما الذي يسمد زينب أن يقال عنها أنها تناضل من أجل المرأة أم إنها روائية؟

- مرة أخرى استوفيني سؤالك!! أتت تمتلك القدرة على استغراز أفكاره ودهنها نحو المطبع، نعم أرى بأن الالتزام يقتل الإبداع، أجل شيء أن يعيش الأديب حرّاً طليقاً لا يتبع



وأعاد فحص العلاقة بين التحليل النفسي والأدب بطريقة تجمع بين التاريخ والنقد، بمعنى أنه استحضّر تاريخ هذه العلاقة من سيفموند فرويد إلى جاك لاكان، ولم يكتف بالعرض التاريخي قدر ما قام بقراءة تاريخية تقويمية، انتهى من خلالها إلى تقديم منهج جديد في النقد النفسي سماه: " التحليل النصي" يسمح بالانتقال من الاهتمام بمؤلف العمل الإبداعي إلى تركيز النظر على العمل الأدبي نفسه.

وما يemma من هذا الكتاب في هذا المقام هو جوابه عن سؤال أساس شغل الكثير من الدارسين والباحثين: هل هناك علاقة بين التحليل النفسي والأدب؟

والدراسة الثانية عبارة عن مقالة مركزة جريئة صدرت سنة ١٩٩٨ تحت عنوان: "فرويد شاعر اللاشعور" لصاحبها ليديا فليم، وهي توضح أن فرويد لم يكن مجرد طبيب أو عالم، بل أنه أديب أو كاتب بالمعنى المعاصر. وتندرج هذه الدراسة ضمن عدد من الدراسات المعاصرة التي تحاول تصحيح النظر إلى مؤسس التحليل النفسي، وتشير هنا على سبيل التمثيل إلى جاك دريدا الذي انصب اهتمامه على فرويد في علاقته بمشهد الكتابة، أي على كل ما له علاقة في كتابات فرويد بالكتابة، وتم إعماله في السابق.

وعلى أي، فقد اخترنا هذه المقالة لتجيب عن سؤال قد لا تستسيغه المقول التي بقيت سجنية صورة بنتها قراءات سابقة عن فرويد: هل يمكن اعتبار فرويد شاعرا؟

أما الدراسة الأخيرة فقد صدرت سنة ٢٠٠٤ تحت عنوان سؤال جري- انقلابي: هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟، وهي للكاتبة الفرنسية بيبير بيار. فإذا كان الماثوف أن يناقش

هل يمكن تطبيق

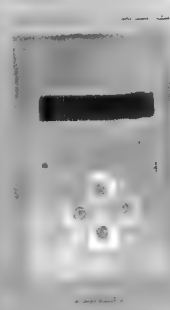
الأدب على التحليل النفسي؟

د. حسن السون

(العلاقة) بين التحليل النفسي والأدب مسألة إشكالية، وإلى اليوم ما زالت تتنازل الكثير من الفناية(١)، واقترح على القارئ الكريم الوقوف عند ثلاث دراسات معاصرة القاسم المشترك بينها أنها تغير

النظر إلى: فرويد، والتحليل النفسي، والأدب، وتعيد بناء العلاقات القائمة بين هذه الأطراف، بما يسمح بفتح آفاق جديدة أمام فهمنا للنص الأدبي وما بينهما من علاقات.

دعني ألتصق في روايات الطبيب صالح
قراءة من منظور التطبيق النفسي



الدراسة الأولى للناقد الفرنسي جان بيلمان، نويل، وهي تحت عنوان التحليل النفسي والأدب، وصدرت طبعها الأولى باللغة الفرنسية سنة ١٩٧٨، وقد ترجمناه إلى اللغة العربية، وصدرت الترجمة العربية عن المجلس الأعلى للثقافة بمصر سنة ١٩٩٧. وأهمية هذا الكتاب تكمن في كونه أعاد قراءة فرويد

يحمل عنواننا دالا: القراءة مع فرويد، حججا كثيرة تكشف ولع مؤسس التحليل النفسي بكل أنواع الأدب، وانتهى إلى أن مؤسس التحليل النفسي قد كان قارئا كبيرا وناظرا للأدب، وقراءاته الأدبية هي التي سمحت له بالدخول إلى مدرسة المباشرة في الأدب الذين سبقوه دون علم منهم إلى طريق الاكتشافات النفسية الكبرى.

ويضيف المؤلف أن أهم اكتشاف في نظرية اللاشعور هو بيانها أن الفصل بين مختلف أنشطة الإنسان قد كان فصلا اصطلاحيا، فالعلم واللب والأسطورة والملحمة والرواية والقصيدة ليست موضوعات منفصلة، لأنها من إنجازات اللاشعور نفسه (اللاشعور باعتباره نظاما لا تنظيميا فريديا). ولأنها كذلك فمن المشروع أن يشغل عليها المفسر نفسه.

ومن هذا المنطلق، فالنص الأدبي بلا علم منه ولا قصد كتابة مرموزة يمكن فك سننها، أولا من أجل مساعدة الحلل النفسي على التحكم في مناهجه والتحقق من مسلماته النظرية بمرآة قيمتها الكونية، وهذا مكسب حقيقي للمعرفة التي يمكنها الإنسان عن نفسه. وثانيا من أجل أن يساعد التحليل النفسي القراءة على تعيين بعد جديد للقطر الجمالي، وإسماع ذلك الكلام الآخر بحيث أن الأدب لا يعدشا عن الآخرين فقط، بل عن الآخر فيها.

- ويبن المؤلف في الفصل الثاني من الكتاب، وعنوانه: قراءة اللاشعور، أن فرويد قد أدرك منذ وقت مبكر أن الحلم يمثل الطريق الملكي إلى اللاشعور، ولذلك كان كتابه الأساس، الذي أنهه بمفرده، هو: تفسير الأحلام.

إلا أن ما يجب أن يلفت الانتباه، يقول جان بيلمان. نويل، هو ما يلي: أولا، أن الحلم الذي يعالجه المحلل النفسي هو محكي يتجهه الحالم عندما يسترد وعيه، أي أنه، بعبارة اللسانيين، ملفوظ سردي. وثانيا، أن العلم يقدم نفسه باعتباره نصا تشمجه التمثيلات والانفعالات، لكنه ليس رسالة من أحد ما إلى أحد آخر، ذلك لأن الحلم لا يتكلم ولا يفكر، وفرويد

الأدب يقدم وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه وحول الكيفية التي يدرك بها الوسط والروابط التي يقيمها معها

- كشف المؤلف في مقدمة كتابه أهم ما يميز طريقي الثنائية: التحليل النفسي/ الأدب، فيبين أن أهمية التحليل النفسي تكمن في خلطته بعض المسلمات، وذلك بافتراضه أن "الأنا ليست سيدة بيتها". ومعنى هذا أن هناك أشياء تفكر بداخل الأنا وتوجه أفعالها مع إكثارها دون حتى أن تحاول علما بحدوث بعض الظواهر. أما الأدب فمن طريقه نمي إنسانيتنا التي تفكر وتكلم، فيه يمكن للإنسان أن يسائل نفسه وقدره الكوني والتاريخي واشتغاله الذهني والاجتماعي. أنه لغة أخرى لا تقول فقط وبالضبط ما يبدو أنها تقوله، وكما أن النفسي ليس كتلة موحدة، فإن الأدبي ليس رسالة تحمل معنى واحدا وواضعا، فالكلمات عندما تجمع بطريقة أخرى، فهي تكتسب سلطة الإيحاء باللامتوقع والمجهول. وبهذا المعنى، فالقصيدة تعرف أكثر مما يعرفه الشاعر.

إن الأدب، يقول جان بيلمان. نويل، يقدم وجهة نظر حول واقع الإنسان ووسطه وحول الكيفية التي يدرك بها الإنسان هذا الوسط والروابط التي يقيمها معه. والتحليل النفسي يقدم نفسه بطريقة مماثلة: إن الأدب والتحليل النفسي يشتغلان بالطريقة نفسها، فهما يقرآن الإنسان في حياته اليومية وداخل قدره التاريخي، ويسعيان إلى بلوغ حقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

قدم المؤلف في الفصل الأول الذي

المهتمون مسألة تطبيق التحليل النفسي على الأدب، شأن مؤلف هذا الكتاب يقترح بالكثير من الجراءة قلب الأدوار وإعادة بناء العلاقات والسخرية من الأذهان التي تستكين إلى مسلماتها.

وقبل الانتقال إلى تناول كل سؤال/ دراسة على حدة، بما يضيء العلاقة بين التحليل النفسي والأدب، ويميد التفكير في إشكالية الأدب والنفسي، نشير إلى أن هناك من يقول إن الأدباء وأهل الأدب ليس لهم من التكوين ما يؤهلهم لاستعمال التحليل النفسي. فان كان القائل من أهل الأدب، نرد على ملاحظته بالسؤال عما إذا كان من يقرأ النص الأدبي من منظور اسلوبي أو سيميائي أو تداولي يعرف حقيقة ما هي الرهانات الفلسفية والايستيمولوجية التي تتحكم في المفاهيم التي يستعملها. وإذا كان القائل من أهل التحليل النفسي، فإننا نرد بالقول إن المحللين النفسيين يتحدسون أيضا في الأدب دون أن يكونوا من أهل الاختصاص، أي من أهل الأدب. ويضاف إلى ذلك أن الأمر يتعلق هنا بمشروعية توسيع التحليل النفسي ليتم حثولا معرفية أخرى، وهذه مسألة خلافية قديمة، فتارة يعتقد أن التحليل النفسي ينحصر في كونه ممارسة لعلاج العصبيين، وتارة يعتقد أن خطاب المحلل النفسي يمكن ممارسته في مجال آخر غير المجال الطبي، ويكون هدفه ليس العلاج بل الفهم والتفسير. وقد تم قبول مبدأ التوسيع ومناقشته منذ بداية القرن الماضي من طرف فرويد نفسه وتلاميذه، فالجمعية النفسية الدولية المؤسسة سنة ١٩٠٨ أكدت أن هدفها هو تعميق التحليل النفسي وتطويرة باعتباره جوهريا سواء في تطبيقاته الطبية أو سواء في استعمالاته في العلوم الإنسانية الأخرى.

١. هل هناك علاقة بين التحليل النفسي والأدب؟

يمكن اختزال مضمون كتاب جان بيلمان. نويل - التحليل النفسي والأدب (٢). في عناصر أساس، من أهمها:



التحليل النفسي والأدب، وكما بين جان بيلمان . نويل هي علاقة أرادها فرويد نفسه الذي كان يتقذى من قراءاته الأدبية، وقد بينت دراسات أخرى أن مؤسس التحليل النفسي كان يتقذى من قراءاته الأدبية ويعلم في الوقت نفسه بالشيء الأدبي، وهذا ما يقصده كلود ميار عندما قال: يوجد الفن داخل التحليل النفسي، إنه أحد أبعاده وأحد تصورات، ويقول جان بيلمان . نويل: إن التحليل النفسي ليس علما فقط، بل إنه أفضل من العلم، لأنه فن تفكيك حقيقة ما في كل القطاعات المغرقة في التجربة الإنسانية، كما يعيشها الإنسان، أي كما يحكيها لنفسه أو للآخرين.

٢ - هل يمكن اعتبار فرويد شاعرا؟
اقترح على القارئ الكريم مقالة تدعو إلى تغيير نظرنا إلى فرويد: فرويد شاعر اللاشعور (٤).

ويمكن اختزال مضمون هذه المقالة المثيرة في العناصر الآتية:

- فتفتحت المقالة بالتهيب إلى خطورة الفصل بين المعرفة التي يؤسسها فرويد عن اللاشعور والطريقة التي يكتب بها هذه المعرفة، ففي مؤلفاته ليس هناك فصل بين الأكاديمي الأدبي، بل هناك زواج بينهما، ومؤسس التحليل النفسي يعلمنا كيف يمكن للاستيثاق أن تكون منهجا، لأنه يزاوج بين العلم والفن، بين النظرية والأوتوبوغرافية، بطريقة إبداعية يمتزج فيها هي الأخرى الاندفاع والتفكير، والتحقيق والتخيل، فالطريق التي تقود المحلل النفسي إلى اللاشعور تمر عبر لعبة من الكلمات والترابطات التي تتسج السرد، وتتقل بشكل مدبش من مجال إلى آخر، من المرثي إلى المجرد، من اليومي إلى النظري، من العلم إلى الشعر.

لقد وصف فرويد في رسالة إلى Sándor Ferenczi عملياته الإبداعية بأنها سلسلة متوالية من الإيعاب جريئة صادرة عن المخيلة، ومن نقد قاس باسم الواقع. وفي الواقع، فرويد يقاسم الأطفال والكتاب وكل المبدعين.

هذه القدرة الإبداعية على استقبال

يخلص المؤلف إلى ضرورة استثمار كتابات فرويد عن الحلم في قراءة النص الأدبي نظراً لتماثل القوى الوجودية بينهما.

والنصوص يستخدمونها ويستثمرونها بطريقة جديدة في كل مرة، وهي ليست وقفا على عصر أو لغة أو فرد ولا أصل لها لأنها تنتمي إلى الرأسمال الرمزي للإنسانية، أي أنها تقاليد غارقة في ليل الأزمنة، في ليل اللاشعور: الأساطير، الخرافات، المحكيات النموذجية، الأجناس والأشكال والأنماط والحوافز الأدبية.

- ووضح المؤلف في الفصل الخامس، وعنوانه: قراءة الكاتب الإنسان، أن الخمسين سنة التي تلت نشر الأعمال الكبرى لفرويد لم يكن فيها إلا محللون نفسانيون ركزوا على دراسة الأدب، وقد قاموا بذلك وهم يصيبون اهتمامهم على الكتاب والشعراء، وتوقف المؤلف عند أهم هؤلاء المحللين: رونيه لافورج، ماري يونابارت، دولاي، لابلانش، موري، فرنانديز (٥).

- وفي الفصل السادس والأخير، وهو بعنوان: قراءة النص، انتهى المؤلف إلى أن قراءة النص تمنى أن نقرأ بعيدا عن مؤلفه، وهناك بهذا الخصوص سابقة عند فرويد في كتابه: الهذيان والأحلام في غراديفا نمن، كما يمكن أن نستحضر قراءة جاك لاكان لنص ادغار آلان بو: الرسالة المسروقة، ونشير في هذا الإطار إلى رسالته الجامعية التي صدرت في كتاب سنة ٢٠٠٢ تحت عنوان: لا وعي النص في روايات الطبيب صالح (٦)، وفيها حاولنا قراءة روايات الطبيب صالح من منظور نفساني يقرأ النص بعيدا عن مؤلفه.

وإجمالا، هناك علاقة وثيقة بين

يشدد على أنه عمل، فالرغبة الموجودة فيه تتكلم من أجل ألا نقول شيئا، ومن هنا ينبغي أن نرى فيه قوة وشكلا، وأن يكون اهتمام المحلل منصبا على عمل الحلم الذي يقع بين الرغبة والمحكي. والنص الأدبي، كما يفهم اليوم، يتكون من هذا العمل وبه، فهو نص أصيل يقدم للقراءة خطابا بلون عنوان ولا قصد سابق ولا مستوى محدد.

ويخلص المؤلف إلى ضرورة استثمار كتابات فرويد عن الحلم في قراءة النص الأدبي، نظرا إلى التماثل القوي الموجود بين الاثنين، كما تبدو مهمة، في نظره، الاستفادة من كتاباته الأخرى (وخاصة كتاب: سيكوباتولوجية الحياة اليومية، وكتاب: النكته وعلاقتها باللاشعور)، لأن مؤسس التحليل النفسي ركز فيها على آثار اللاشعور على الخطاب، وكرس فيها اهتمامه لتحليل الظواهر التي تهم اللغة وحيلها والأعبيها.

- وينطلق المؤلف في الفصل الثالث، وعنوانه: أن يقرأ الإنسان نفسه بنغمه، من أن الإنسان عندما يقرأ العمل الأدبي فهو يقرأ فيه نفسه، ويحدث من خلال القراءة ما سيبله فرويد في كتابه: ما وراء علم النفس، أي تفاعل لاشعور القارئ مع لاشعور آخر.

ويستحضر جان بيلمان . نويل مقالة مهمة لفرويد عنوانها: " الشاعر والخيال"، وفيها يجيب فرويد عن سؤال أساس: لماذا ينجح الكاتب حيث يفشل الحالم اللقظ الذي يحكي لنا أحلامه؟ ويجب فرويد بأن الكاتب يقوم بتعطيل ما هي الحلم من تركز على الذات، ويغرينا بالاستفادة من لغة شكلية خاصة، ويعيق لتفسيلا نمعة تحد معها الخلاص من بعض التوترات.

- وفي الفصل الرابع، وعنوانه: قراءة الإنسان، سجل المؤلف أن فرويد قد شق الطريق في مجال التحليل النفسي للأدب في اتجاه كل أنماط المقاربة: من قراءة الإنسان إلى قراءة العمل الأدبي أو الفني في حد ذاته إلى قراءة كاتب ما أو فنان ما. وهو في قراءته الإنسان انصب اهتمامه على تحليل الركائز الأساس التي ما ينفك الكتاب



المشروع التوعوي للتعريف

التحليل النفسي والأدب

سيد جان بيلمان موبل
ترجم: هسيمن السبويل



الحميمي للكلمات، هي سحرها وأصواتها وصورها، فهو أولا لا يقدم عملا كاملا، وإنما، بل نجده يسمي دراساته: محاولة أو ملاحظات أو مساهمة أو مدخلا... كأنه يفتح ورشا ليبقى دوما مفتوحا. وهو ثانيا يحاول أن يكتب شيئا لامرئيا. اللاشعور، ويعلم أن تنزيل ذلك لنفويا هو المشكلة العظمى، ومن هنا اهتمامه بالآداب، لأن الروائع الأدبية نجحت في كتابة هذا اللامرئي، وهو ثالثا يحاول أن يفهم كيف يكتب اللاشعور في مجموعة من الظواهر والخطابات من أهمها الحلم، فتحدث عن النص الظاهر والنص الباطن، وركز انتباهه على آليات التكتيف والتحويل والتضمير التي تتحكم في الحلم، فكان بذلك يفوض في مسألة أساس جملته، في

نظر جاك دريدا متقدما على عصره: إنها مسألة استعارية الكتابة، فقد كان فرويد في نصوصه يسائل بنية المشهد النصي للحلم، مركزا نظره على الجسم التضميري لا باعتباره مجرد ظاهر حامل لباطن ثابت، بل باعتباره جسدا استعاريا متعدد المعنى يستحيل سجنه في مدلول واحد ووحيد.

وإجمالا، يبدو أن فرويد قد خضع أواخر القرن الماضي لقراءات جديدة (جاك لاكان، جاك دريدا، جان بيلمان نوبل...)، وهذا ما يسمح بالقول إن نصوصه مفتوحة ومنفتحة تحتمل قراءات متعددة، وهي بذلك أكثر قربا من النصوص الشعرية والأدبية، وكما قالت ليديا فليم: إن كتابة فرويد الاستعارية تجري بشكل لانهاشي وراء اللاشعور من أجل إعادة كتابة تمظهراته وتحولاته التي تبدو لانهاشية، وهي تجري وراء ذلك دون أن تتمكن بشكل تام ونهائي من بلوغ مرادها. إنه بين العلم والفن يرسم فرويد طريقا آخر يجمع بين العلم والتحليل، وهي طريق سمها فرويد نفس: التحليل النفسي.

وليزيد من التوضيح، هل نستحضر

وبالمقابل، عبر الكثير من الكتاب والمبدعين لفرويد، في السنوات الأخيرة من حياته، عن إعجابهم بأعماله النظرية باعتبارها تنتمي إلى الأدب مثل أعمالهم (توماس مان، ألبريخ كوهن، هيرجينا وولف رومان رولان...)، ولا يخلو من دلالة أن ألبريخ اشتاين القادم من مجال آخر قد قال لفرويد في رسالة تعود إلى 4 ماي 1939 أنه معجب بكتائبه من الزاوية الأدبية، فهو لا يعرف معاصرا آخر قدم موضوعه باللغة الألمانية بمثل كفاءة فرويد.

قدم فرويد مشروعا في الكتابة، أي عمل كاتب، وهو يحيا في الفضاء

ما يعتبر بعيد الاحتمال، وعدم إعمال ما يبدو غير منسجم أو شاذ أو غير دال أو مخفلا. وهو في نهاية حياته، نجده يقارن بين التحليل النفسي والعلوم الدقيقة فيقول: أحمد دائما علماء الفيزياء والرياضيات الذين يمكنهم أن يستندوا إلى أسس صلبة، بالنسبة إلي، لا أستند إلى أي شيء... إن الوقائع النفسية تبدو مستحيلة القيام، وربما ستبقى كذلك دائما.

ومنذ كتابه الأول: دراسات حول الهستيريا (1895)، يعترف فرويد بأن قصص المرضى لا الأمراض تتم قراءتها كروايات، ويضيف أن لا قيمة للعلاج والصيدمات الكهربائية في دراسة الهستيريا، في

وقت يسمح فيه الشعراء بطبيعة تقديمهم للسيرورات النفسية باكتساب ذكاء يساعد على فهم هذه الظاهرة.

أعاد فرويد للمعرفة سحرها وفننتها، وهذا ما سجله ميشيل دوسيرطو في كتابه (5)، فالتحليل النفسي يستخرج صوره ووجوهه من البلاغة (الاستعارة، الكناية، التحويل، التكتيف...)، ونجد فرويد يهتم دائما بالاعتراف بردة فعله الانفعالية تجاه الشخص أو الوثيقة موضوع التحليل. فعلى عكس العلوم الدقيقة، يعتبر التحليل النفسي أمرا ضروريا أن يعترف الخطأ بذاته، وفي كتابه الأساس: تفسير الأحلام (1900) يقول فرويد أنه من أجل إبلاغ أحلامه إلى القاري، عليه أن يعرض أمام عينيه الكثير عن حياته، وهو أمر يبدو غير ملائم عندما يتعلق الأمر برجل علم لا بشاعر.

اعترف فرويد في رسالة إلى Arthur Schnitzler أنه يتحاشى مرافقته ومحاادثته، لأنه يتجنب اللقاء بقرينه وشبيهه، فهو يجد في إنتاجات هذا المبدع، وخلف مظهرها الشعري، الفرضيات والنتائج التي تخص المحلل النفسي.

اعترف فرويد في رسالة له أنه يتحاشى مرافقته ومحاادثته لأنه يتجنب اللقاء بقرينه وشبيهه



تفهيروا كاملا للنصوص كما هي كتابه حول الأعمال الأدبية التي أخطأت هدفها.

٣ - ٢ - بيير بيار مختص بالذات في علاقة التحليل النفسي والأدب، وهذا ما يفسر لماذا يجمع أسلوبه بين الجد واللعب، كيف يقبل العبارات لا من أجل بناء منهج جديد يدي الكمال ويطلع إلى الهيمنة، بل من أجل فتح آفاق جديدة للتفكير في الأدب بسخرية لاذعة لا تؤمن كثيرا بالأسس التي يقوم عليه النقد أو النظرية.

وغير قليل من السخرية، يقدم الباحث نظرية جديدة: تطبيق الأدب على التحليل النفسي، ويمكن اختزال مضمونها في عناصر أساس، من أهمها:

- لاحظ بيير بيار بأن النقد الأدبي الذي يطبق التحليل النفسي قد أصابه الإفلاس، ويعود السبب في ذلك إلى أن تطبيق التحليل النفسي على الأدب يؤكد النظرية التي تم الانطلاق منها، ولا يضيء العمل الأدبي. وبالعكس، إذا تم الاعتماد على منهج يقبل الأشياء، يكون بإمكان الأدب أن يقول أشياء عديدة للتحليل النفسي.

وبعبارة أخرى، فالفكرة الأساس عند بيير بيار أنه ليس من الملائم تعنيف النصوص وإسقاط تأويلات عليها، بل لابد أن نعمل من أجل أن تمتد معانيها هائلة، وأن نتطرق منها عناصر معروفة جديدة.

- ثم بيير بيار بيار كيف أن المعرفة الإنسانية حول الجهاز النفسي لم تكن مسارا بطيئا عرف انطلاقته القوية في القرن التاسع عشر، وخاصة في أواخره مع فرويد، كما يعتقد البعض. وقد حان الوقت في نظره لإعادة قراءة ما " قبل " التحليل النفسي، وفي هذا الإطار أصدر بيار كتابا مهما سنة ١٩٩٤ عنوانه: موباسان، بالضبط قبل فرويد (٧).

وفي هذا الكتاب يقرأ المؤلف فرويد بمساعدة موباسان، ويقوم باكتشاف

الأدب، وحتى الكتاب الكبار، في نظره، قد تصيبهم لحظات ضعف، وإلى الناقد يعود القيام مقامهم. وفي كتابه: النقد مكتوب (٢٠٠٥) يتساءل بيار: هل يستمد الأدب إلهامه من الماضي فقط أم من المستقبل أيضا؟ هل كان ممكنا أن تسبح أعمال فرجينا وولف في متخيل الماء والموت لو لم تستمد ذلك مما سيعلمه إياها انتعاشها في المستقبل؟ كان ممكنا أن يصف موباسان الحق في بعض أعماله لو لم يرق هو نفسه في المستقبل تجربة اليمه؟

وتكمن أهمية هذه الأسئلة في أنها، أولا، إعادة النظر في مفاهيمنا التقليدية التي تبقى سجنية مسلمة مفادها أن الأسباب تسبق بالضرورة النتائج، في حين نجد الأدب يقول العكس. وتعلمنا ثانيا أن دراسة بيوغرافية الكتاب تفترض أن ليست الحياة وحدها هي التي تحدد العمل الأدبي، بل إن العمل الأدبي قد يحدد الحياة أيضا.

- استطاع بيير بيار أن يؤسس - أسلوبيا خاصا، ومن أهم سماته: التفكير في المفارقات والميل إلى البحث والتحقيق والسخرية، وهو يقول إن منهجه غير ضالع وغير إجرائي، وهنا خاصية أخرى في أسلوبه: الميل إلى الفشل وإخطاء الهدف والخطا والإفلاس، وهذه خاصية سمحت له بالاشتغال على النصوص بطرق مختلفة، فقد يكون هذا الاشتغال تمديلا للنصوص كما هي بحثه حول هاملت، وقد يكون تصحيحا وتنقيحا كما هي كتابه عن بروس، وقد يكون

أهم محلل نفسي بعد فرويد: جاك لاكان؟ ألا يمكن اعتبار هذا المحلل النفسي أحد أهم من استوعب الدرس الفرويدي، ليس لأنه أقام جسورا بين التحليل النفسي والممارسات والنظريات الشعرية المعاصرة، ولا لأنه يعتبر الشبكة اللاشعورية مفتوحة بامتياز على كل الماني، ولا لأنه يعتبر الأهم في نص اللاشعور هو قوة داله وغياب مدلوله، ولا لأن كتابه افتتح بقرأة عمل أدبي: قصة " الرسالة المسروقة " لاندغار الآن بول لأن هذا الكتاب الأساس في التحليل النفسي يعمل عنوانا شديدا للدلالة: كتابات Ecris.

٣ - هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟

١٠٣ - اقترح على القارئ الكريم كتاب بيير بيار هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي (٦)، والملاحظ أن عنوانه هجومي قوي، وذلك لأن العادة جرت أن يسمي الناس إن كان ممكنا تطبيق التحليل النفسي على الأدب، لا العكس.

والواقع أن ما يجعل هذا الكتاب قويا أن صاحبه، الذي أصدر ثمانية كتب في الخمس عشرة سنة الأخيرة، يأتي في كل كتاب بشيء مثير وغير متظر، وتتميز نصوصه بخصوصا لافتة للانتباه وضرورة التفكير الحي المتجدد، ومن أهم هذه الخصائص:

- أن بيير بيار يجمع بين خاصيتين جومرستين: هو محلل نفساني Psychanalyste. وأستاذ للأدب الفرنسي بجامعة باريس الثامنة.

- أصدر بيير بيار ثمانية كتب لفت انتباه القراء والمهتمين بالتحليل النفسي، وبمفاجأتها واكتشافاتها ومراجعاتها للأحكام والمسلطات. ففي كتابه: من قتل روجيه أكروود؟ (١٩٩٨)، وكتابه: هاملت: بحث وتحقيق (٢٠٠٢) كشف كيف أن بعض الكتاب قد يخطئون بخصوص مرتكبي الجرائم في أعمالهم، وهم بذلك يتركون المجرمين أحرارا! وفي كتابه: كيف نصلح الأعمال الأدبية التي أخطأت هدفها؟ (٢٠٠٠) فتح ورشا لإعادة كتابة



ليس من الملائم تعنيف النصوص وإسقاط تأويلات عليها بل العمل على أن تمتد معانيها فينا

نفسها.

وإجمالاً، إن اقتراح تطبيق الأدب على التحليل النفسي اقتراح جري، وخصب، لأنه يعرض مستقبل التفكير الذي تقفحه النصوص الأدبية وأنماطها الخاصة في الابتكار والإبداع. وهذا اقتراح من كاتب هو في الوقت ذاته محلل نفسي وأستاذ للأدب بالجامعة الفرنسية، يجمع بين التخيل والتشظير بطريقة مدهشة، ويزاوج بين الشك والإصغاء الحكيم للكلمة، كلمة الآخر.

وفي الختام، نستعاضر قولة نسيغوند فرويد تختزل ما جاء في هذه الدراسات:

"إن الشعراء والروائيين هم أعز حلفائنا، وينبغي أن نغدر شهادتهم أحسن تقدير، لأنهم يعرفون أشياء... لهم تمكن بعد حكمتنا المدرسية من الحلم بها. فهم في معرفة النفس معلّمونا، نحن معشر العامة، لأنهم ينهلون من موارد لم نفلح بعد في تسهيل ورويتها على العلم"(٨).

• كاتب من المغرب

في دراسة الجهاز النفسي. فالأدب، في نظره، ينتج، بطريقته الخاصة، مفاهيم، وإذا عدنا إلى أعمال باسكال وسرانتس وفولير وبروست وفاليري وبيرون وناتالي ساروت ومويسان ويورخيس وزولا سنجد مفاهيم لقراءة الجهاز النفسي.

ويعطي بيار أمثلة مهمّة عن المفاهيم التي يمكن استخراجها من الأعمال الأدبية. ويؤكد على أن قوة النماذج الأدبية تعود إلى ضوئها الهارب، واستبدالها المفاهيم بالكلمات، وعدم دقتها النظرية، وهي في الواقع لا تحتوي إلا على معكّنات أو مقاطع نظرية تستلزم مشاركة قراء قادرين على إبراز هذه العملية الأولى التي تسبق عملية التشظير، والتي انطلاقاً منها يفكر الأدب ويدهش الآخرين إلى التفكير.

وبمعنى آخر، من أجل أن نجعل من النماذج الأدبية نسقا مناضما للنموذج الفرويدي، لا بد من تحويل الكلمات إلى مفاهيم، وهو ما يعني استيلاء التحليل النفسي على الأعمال الأدبية

الإمكانات النظرية التي يمكن أن توجد في مثل الكتابة نفسه، ويعلمنا في هذا الكتاب وفي كتب أخرى كيف نعيد بلغة جديدة اكتشاف هوميروس وسوفوكل وشكسبير ومويسان وهنري جيمس.

يهتم بيار في كتاباته بإعادة قراءة أعمال أدبية سابقة، ويقوم بفحص بعض المعاصرين لفرويد وهم لافرويديون من مثل بيسوا وبروست، وينتقل إلى كتاب ما "بعد" فرويد من مثل أندري بروتون ويول فاليري وسارتر وأكتا كريستي... الخ.

وغاية من ذلك أن يوضح أن الأدب، بمنطقه الخاص، لا يكف عن الخلق والإبداع، ويقدم نظريات أخرى قابلة للاكتشاف، ويمكنها أن تكون أكثر تقدما مما يقدمه التحليل النفسي.

وهو في هذا السياق يستعمل، بسخرية لأذعة، أن التحليل النفسي قد هيمن على أشكال المعرفة التي تهتم بالجهاز النفسي، وقام بانتلاخ الأدب بشكل من الأشكال، وجلس على عرش كل المعارف الممتدة حول الجهاز النفسي.

ويواصل بيار سخريته من التحليل النفسي، فيشبه نظام تفكيره، كما يمارس اليوم، بأنظمة المعلومات. هالتحليل النفسي هو: System Windows السذي من دونه لا يمكن الدخول إلى الجهاز النفسي، والفرويدية قد احتلت، في مقاربة الجهاز النفسي، مكان مايكروسوفت للحواسيب الفردية.

بالنسبة إلى بيار بيار، إذا أردنا الاستمرار في إنتاج الفكر حول الذات أو حول العلاقات بين الكائنات الإنسانية، فإن سؤالاً أساسياً يفرض نفسه: كيف الخروج من نظام تفكير التحليل النفسي؟

ويذهب بالسؤال بعيداً، فيتساءل: كيف الخروج من التحليل النفسي ليس بالرجوع إلى الوراء، بل بالتوجه نحو المستقبل؟ والجواب الذي يقترحه هو: الأدب. بمعنى أنه يقترح تطبيق الأدب، على الأقل في أعماله الكبرى،

المراجع

١- من لهم ما ساعد على الفهم الآخر؟

Mario Lavagetto. Freud a l'épreuve de la littérature. Seuil. 2002

Philippe Willemet. Au-delà de la psychanalyse. les arts et la littérature. Harmattan. 1998

Paul-Laurent Assoun. Littérature et psychanalyse. Ellipses. 1996

John Lechete. Writing and Psychoanalysis. Arnold. 1995

Max Milner. Freud ET l'interprétation de la littérature. 20 Tirale. Stde-cetv du Paris. 1980

Jean Le Galliot. Psychanalyse et langages littéraires. Nathan. 1977

٢- جان بيار. نوبل: التحليل النفسي والأدب: ترجمة حسن الفريد، للنجل الأمل للثقافة، القاهرة ١٩٩٧.

٣- حسن الفريد: لا وهي قصص في روايات الطيب صالح في سلافة جديّة، لطيفة، دار الثقافة، مراكش، ٢٠٠٢

Lydia Flem. Freud poète de l'inconscient. Alliage. N37-38. 1998-٤

Michel De Certeau. Histoire et psychanalyse entre sciences et fiction. Gallimard. 1987

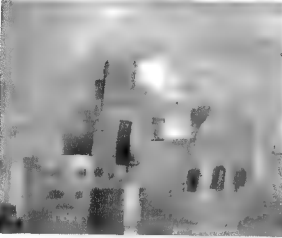
(ترجمة في من من: ١٩٧٣، ١٩٨٤).

Pierre Bayard. Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse. éd. Minuit. 2004. Paris

Pierre Bayard. Maupassant juste avant Freud. éd. Minuit. 1994. Paris. v

S Freud. Délire et rêves dans la GRADIVA de JENSEN. NRF. 1970. p127-٤





خمسة فنانين شباب في معرضهم الأول بقاعة المدينة صياغات متنوعة وتجارب متفردة

نسوق هذا الكلام ونحن نتحدث عن المعرض الذي رعته صاحبة السمو الملكي عالية الفيصل العظيمة، وبحضور عطوفة أمين عمان، وحشد كبير من الدبلوماسيين والفنانين والمثقفين والمهتمين.

وبغض النظر عن طبيعة العلاقة التي جمعت بين الفنانين الذين يجتمعون لأول مرة في معرض مشترك ضم أكثر من (٤٥) لوحة ومنحوتة، تنتمي لاتجاهات وأساليب مختلفة... وبغض النظر عن اسم المعرض أيضاً، فمن المفيد الإشارة هنا إلى أن الفنانين المشاركين "صفاء عوض، مها خوري، غاندي الجيباوي، عبد الرحمن قاسم وإبراهيم الخطيب"، وباستثناء الأخير، "خريج كلية الفنون / جامعة اليرموك" لم يتعلموا الفن في معاهد أجنبية جامعات... وقد أكد هؤلاء الشباب لنا من خلال هذا المعرض أن الإبداع الفني موهبة لا علاقة للمعاهد والأكاديميات بها.

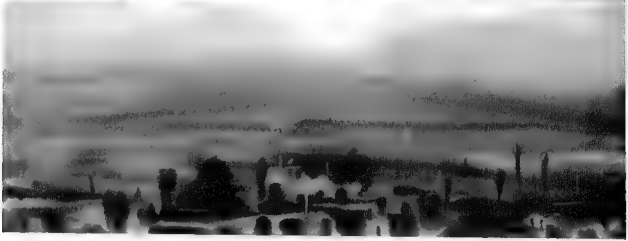
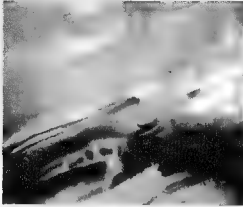
تلك الفئة من المبدعين اشتغلوا على تقنيات مختلفة، مثل: "الزيت، والمائي، والنحت، حجر، خشب ورخام"، وركزوا من خلال أعمالهم التي نفذوها بتلك التقنيات على مواضيع مختلفة، فمنهم من ركز على الإنسان، ومنهم من تناول مدينة عمان، والبيض الآخر ذهب إلى المناظر الخلوية والريفية المستمدة من طبيعة الأردن،

غازي انعيم

ما زالت مدينة عمان تشهد حركة معارض فنية نشطة... وهي تعيش حالة من الديناميكية الواضحة...



وأمام هذه الصورة نقف وسط توجهات ومتاحف فنية جديدة، وإيجابية لبعض صالات العرض في عمان، التي بدأت تأخذ على عاتقها الاهتمام بتجارب المواهب الشابة الجديدة... وتعريف الناس بغيرهم وليؤسسوا جمهورهم الخاص، وربما لعرض أعمالهم في ما بعد داخل الأردن وخارجها.



الفنانة صفاء عوض تعلمت الرسم في دورات خاصة على أيدي العديد من الفنانين، كما شاركت في دورة في الرسم والفنون الجميلة في باريس / كلية الفنون الجميلة ١٩٩٢ . ١٩٩٤، ودورة في الرسم على الحرير، وشاركت في العديد من المعارض الفردية والجماعية داخل الأردن وخارجه، ولها مقتنيات في الأردن وفرنسا وأمريكا وبريطانيا، وهي عضو رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.

مها خوري، ملاصق مشروع فني

ينتابك شعور بالثمة والإعجاب في آن، وأنت تنظر إلى أعمال الفنانة مها خوري، التي جمعت في أعمالها بين التجريد والتشخيص في توليفة تبدو فيها عناصر اللوحة وقد تداخلت مألوفة للمساحات البيضاء، وقد اختفت ملامحها في لمحات ذات تضادات لونية، بين الرمادي، والبني، والبرتقالي، بين البارد والحار في تدفق لا ينقطع على السطح، الذي يبدو وقد انتشعن شغنا بالمشاعر المتحولة إلى أشكال إنسانية متوالدة... تموج بأجسادها الراحلة ضمن وضع

بل تعيد خلق المكان، لتبعث فيه من خلال الورود والأشجار التي زرعت بين الشوارع وعلى أطرافها، حياة جديدة تنهض على رؤية تعبيرية مقتصد وكثيفة.

لكننا في انتقالنا من المبدأ، إلى قراءة لوحة صفاء، لا نحصل دائماً على أجوبة مقنعة، إذ أن كثيراً من اللوحات المعروضة التي شغلت بأساليب مختلفة... بحاجة إلى بحث ودراسة أكثر في التكوين والمنظور واللون.

كما أنها لم تستطع الإمساك بروح المكان أو بروح الشارع كشارع مميز يضع بالحركة التي يثيرها زوار وسكان ورواد هذا الشارع أو الحي بمنزله وشرفاته وشبابيكه وأبوابه، ونادراً ما تنقل لنا لوحاتها هذه الروح... وبالتالي، منظر الناس، غاب عنها، وفي ذلك إضعاف للفكرة التي تسمى إليها.

وكخطوة أولى للتقدم من الجمهور، نستطيع، على الرغم من الملاحظات التي أبدت، أن نقرا في هذه الأعمال حسامية، وتواضعا، يفضي موهبة وأصالة.

وذلك من أجل توثيق المكان.

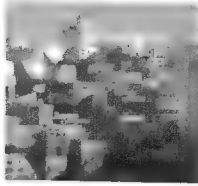
ويعتبر هذا المعرض الذي افتتح بتاريخ ٢٥ آب ٢٠٠٧ في قاعة المدينة / رأس العين، غنياً من حيث تنوعه ونوعية الأعمال المعروضة فيه وكلها تستحق التوقف عندها.

صفاء عوض: أعمالها تخفي موهبة وأصالة

نبدأ بلوحات الفنانة صفاء عوض التي تجاوزت من حيث المبدأ، لوحة المنظر الطبيعي، وذلك بوقوفها هذه المرة، أمام مدينة عمان، حيث قدمت مجموعة من اللوحات الزيتية التي تصور حول المكان، وبشكل خاص العمارة في المشهد العماني بين أصيل وجديد (شوارع، بيوت وأشجار)، وجاء توظيفها للشارع لما له من أهمية كبرى في تاريخ العاصمة الحديث بصفته جزءاً من المدينة.. إلى جانب ما يمثل من انفتاح على الآخر، والانفتاح على الذات مما..

أما بالنسبة للعمارة، فصفاء عوض لا تقدمها كأشياء مجردة ترمي إلى التوصل إلى انطباع ما عن المكان،





مسطحات لوحاته بشغف وشاعرية تؤكدنا تقنيات الألوان المائية والأحبار التي تقرض قدراً من الرقعة والمذوبة ولوحاته المستوحاة من الطبيعة بنقائنها وتقلباتها، عن مقدرة لونية واضحة، وهو يبدو وقد قطع شوطاً كبيراً في السيطرة على تلك التقنية الصعبة التي تحتاج مهارة عالية، حيث تبدو في أعماله التي قدمت بأساليب مختلفة... ملامح النضج التجريدي من ناحية، وملاحم في الاتجاه التأثيري من ناحية أخرى، وخاصة اعتناؤه بتأثير الضوء الساقط على رسم الأشجار والجبال والصخور... واعتماداً على اللمسات التأثيرية في معالجة الضوء.

الفنان غاندي الجببائي درس الرسم على أيدي مختصين أكاديميين من عام ١٩٩٠. ٢٠١١، أبرزهم د. حسني أبو كريم، وتلقى دراسات عملية ونظرية في الفن التشكيلي على يد البروفيسور الألماني "باجس" والدكتور الروسية "يلينا". بالإضافة إلى مسكرات متقلة في كل من أستوديو ١١، معترف مادبا للرسم ١٩٩٩. ٢٠٠٢، وورشه عمل مع الفنان محمد العامري ٢٠٠٦، وهو يعمل حالياً مدرساً للرسم ومشرفاً إدارياً في غاليري لاينز منذ عام ٢٠٠٦، كما شارك في أكثر من ٢٠ معرضاً جماعياً محلياً وعربياً ودولياً، أهمها: معرض الفن العربي المعاصر في اليابان ٢٠٠٧، ومعرض الفن الأردني المعاصر في مصر ٢٠٠٧، وشارك أيضاً في معرض الأربعة الذي أقيم في غاليري المشرق ٢٠٠٧، وأقام ثلاثة معارض شخصية في أريد.

له مقتنيات خاصة في كل من: أمريكا، ألمانيا، الأردن، الإمارات العربية، سوريا، السعودية، اليابان. وهو عضو رابطة الفنانين التشكيليين

متحرك، يفضاء اللوحة المسرحي، في ثنائيات أو بشكل جماعي، تنمو في اتجاهات متعددة، أفقية وعمودية، وكأنها تحلق في منطقة انعدام الوزن. وقد نجحت الفنانة إلى حد بعيد في توظيف المساحات الواسعة ذات الألوان المتناغمة بطريقة رمزية لتعبر عن الأبعاد النفسية والوجدانية للجمهور البشرية التي رسمتها في كثير من مناطق اللوحة، في حين أخفقت في بعضها، وبشكل خاص عندما قامت بتحديد بعض شخصوها بالخط الأبيض، فجاءت تلك الخطوط كتضادات قوية ما بين الداكن من اللون والفاتح منه، تلك الخطوط البيضاء شوشت على إيقاع وحركة شخصوها، المدعومة إلى المنطقة العليا من اللوحة، وهذه الأخرى بحاجة إلى معالجة لونية تؤدي إلى ربط محكم مع الخلفية.

وبالرغم من تلك الملاحظات، فإن هذه الفنانة الواعدة تمتلك ملامح مشروعة فني تمثل في بحثها عن جمالية خاصة تتبع من واقع الحياة اليومية، وهي قادمة بقوة وثقة إلى الساحة التشكيلية.

ومها خوري حاصلة على بكالوريوس في اللغة الإنجليزية، بالإضافة إلى دورات في الفن من جامعة للولايات المتحدة الأمريكية، كما شاركت في ورشات عمل متعددة في الأردن وأمريكا، ولها مشاركات على الصعيد المحلي والخارجي، وهي عضو رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين، وجمعية وذرقرود الفنية (تكساس)، وجمعية هاست الفنية بتكساس. غاندي الجببائي، رؤية شعرية رفيعة وهنا نلتفت إلى تجربة الفنان غاندي الجببائي الذي منح المادة خواصها، وانتقل من عنصر إلى عنصر بفراشة رشيقة حساسة وجريئة، مانحاً إياها هدوءاً وطمأنينة، مما هدوء وطمأنينة الفنان نفسه، كما كشف الفنان من خلال لوحاته المستوحاة من الطبيعة بنقائنها وتقلباتها، عن مقدرة لونية واضحة تنم وفق رؤية شعرية رفيعة. وينسب الفنان "غاندي الجببائي" وفيها للطبيعة ولقوائنها كمصدر للرؤية. وما يؤكد ذلك تناوله لها على



الأردنيين.

إبراهيم الخطيب، حساسية شفاة أما الفنان "إبراهيم الخطيب" الذي كان خطابه البصري ينتمي إلى الطبيعة، والاختزال والاعتماد على المساحات اللونية... اتجه هذه المرة إلى مدينة عمان ورسم مساجدها وأشجارها وبيوتها الساكنة، والخالية من الحياة، بضربات لونية تحول معها الأبيض الخام بالزرقاء المائية للنبضجي والبرتقالي بتدرجاته إلى فيوض نورانية تلف عناصره المرسومة، بدرجات متفاوتة من اللون الواحد، حيث تتدرج من مقام إلى آخر، وتتراهم الألوان بلورية شفاة حيناً وكثيفة حيناً آخر.

وقد بدا إبراهيم فيما قدم من أعمال محابذاً للخارج، وتحولت بعض اللوحات التي رصد فيها عالم المدينة من الخارج إلى مبالغة رائدة في استخدام طبقات الألوان، ولم يستغل هذه المرة ما يمكن أن يمنحه "المائي" من شفاة، ليوازي



يُفني حركة النحت الأردني الحديث، إذا ما تابع بعينه الفني بهذا الاجتهاد في تطويع المادة لخدمة الشكل العام وبالتالي توازنه مع المضمون.

تخرج في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٩٢، شارك في دورات للنحت على الخشب عام ١٩٩٥ على يد الفنان المصري حنين الرهاضي، ودورات على الرخام على يد نحاتين عراقيين، دورة احتراف النحت على الرخام مع الفنان الأمريكي مستر بيتر، تتلمذ على يد الفنان سمير حدادين، وشارك في دورات للنحت والرسم في معهد الفنون الجميلة العام ٢٠٠١، ٢٠٠٢. حاصل على شهادة (مستوى متقدم)، بإشراف النحات السويسري العالمي هاينز شيلد، كما شارك معه في ورشات العمل التي أقامتها أمانة عمان العام ٢٠٠٣. أقام معرض شخصي في أمانة عمان العام ٢٠٠٥، كما شارك في العديد من المعارض المحلية والخارجية، وله مقتنيات في أمانة عمان، ووزارة الثقافة، وسويسرا، وإيطاليا، والدوحة، وهو عضو رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين.

وقبل أن نختم نشير إلى أن تقديمنا لتلك الباقية من الفنانين الشباب، يأتي سمياً منا للوقوف مع أي وأحد يمتلك الرغبة في مواصلة بعثه الفني، مع تحفظنا تماماً على المستوى الفني عند البعض منهم، وتقديرنا لكونهم يتلمسون طريقهم... منتظرين أن يؤكدوا هذه الرغبة بالاقتراب أكثر من مصادر المعرفة التشكيلية، خاصة وقد امتلكوا طرف الخيط الصحيح، سواء على صعيد الموضوع، أم على صعيد اللغة التعبيرية.

أخيراً، شهدت الحركة التشكيلية الأردنية في السنوات الأخيرة تحولاً مهماً في مسيرتها بعد أن استطاع بعض الفنانين الشباب، والجدد من تطور ملكاتهم الإبداعية وفرض أنفسهم، وأليات وجودهم، وبمد دخولهم المنافسة بقوة، جعلوا لهم موقفاً ومكاناً بين الكبار.

* نالده وتشكيل أردني

قاسم "، الذي يميل إلى التجريب والتطويع بالأساليب، ولا يكتفي بخامة معينة، فقد أكد على إمكاناته الفذة في النحت، عندما توصل إلى حل مشكلة البعد الثالث عبر استكشافه لطاقت الخط العمودي، عندما قدم لنا عبر كتلة الوجه، مادة الخشب، التي صيغت كما يقتضيه الفراغ وانكاسات الضوء، رصانة الوجه الإنساني الذي يعكس ما هو درامي، كما أعطى الميول اهتماماً خاصاً باعتبارها جسر العلاقة بين عالمي الإنسان الداخلي والخارجي. ويتضح من خلال أعمال النحات - عبد الرحمن قاسم - وتوحيات لهادة، رغبته الحقيقية للتكوين والتعبير... كما يتضح أيضاً الجانب الإنساني، والإحساس التعبيري، والتفكير العميق، حتى أنه يفاجئنا من خلال بعض منحوتاته، المتنوعة الخامات (خشب، حجر ورخام) ذات التوازن المحسوب بين الكتلة وفراغاتها، بأبعاد جديدة من كل زاوية ننظر إليها... كما في تمثال " عنق " (حجر) الذي اهتم بالبساطة، والميل إلى التلخيص التجريدي.

لكن ما يسجل لميد الرحمن أنه قدم لنا عبر مادة الخشب ما يوازي تجاربه الأخرى التي قدمها عن طريق الخامات المختلفة، حيث وصل في بعض أعماله الخشبية إلى المستوى المتميز باللمنى الحقيقي.

أخيراً، لقد عكست المنحوتات التي شارك بها عبد الرحمن، عالم البراءة الدائمة عنده، وأماطت اللثام عن ولادة نحات شاب طموح متميز، لا بد أن

بين الضوء وتقنيته، ورغم ذلك فقد نجح الخطيب في مجمل لمساته وأن كانت قد دلت على الجانب الانفعالي من أدائه.

أعمال هذا الفنان التي صورت في مناخ واحد، تكشف حساسية شفافه، ولطفاً وأناقاً خفيتين، فإبراهيم الخطيب يسبق لطقه كلمته، وتسبق طيبته ريشته ولونه.

إبراهيم الخطيب حاصل على بكالوريوس فنون جميلة (رسم وتصوير) من جامعة اليرموك عام ٢٠٠٠، ويعمل حالياً في كلية الفنون في الجامعة الأردنية حيث عمل مساعداً لكل من الفنانين: مهنا الدرة، عزيز عمورة ونصر عبد العزيز.

تدرب على الرسم بالألوان المائية والأكريليك في مرسم الفنان محمد المامري، كما شارك في دورات عديدة منها: دورة في الخط العربي مع الفنان محمود طه، دورة في الرسم مع الفنان السموذي فيصل السمرة، دورة في الحفر على الخشب مع الفنان المصري عبد الوهاب عبد المحسن، شارك في العديد من المعارض الجماعية داخل الأردن وخارجه أهمها مصر وألبانيا ٢٠٠٧، وشارك في جدارية الوفاء لبيروت ٢٠٠٦، ومعرض فصول لأربعة فنانين في جاليري المشرق ٢٠٠٧، وحاز بجائزة تصميم كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية، وهو عضو رابطة التشكيليين الأردنيين.

عبد الرحمن قاسم: نحات طموح أما النحات الشاب " عبد الرحمن

الجمعية العربية وتكويناتها التي تمكس كل مكونات الصورة وأفعائها وأقافها، إلا أن الحدث مركب أيضاً كحامل للصورة.. إنها حالة قصوى من العنف الإنساني و الانتهاك والاتوحد المغيرك إلى حد يصل بالأب إلى أن ينحت طفله الذكر من تحت الألب يعيش تهديداً وجودياً وأشحافاً لمعنى وجوده الذي يقوم على معك التقليد الاجتماعي حد القداسة العظمى، إنه بحاجة مصيرية لأن يكون طفله الثامن ذكراً لتحقيق وجوده فمن شروط البيئة القاسية والقارسة أن أضاء سحظفر بالمهرات إن لم يكن لديه ذكر والمحيط يقزم رجولته، وجوده، بمسخته فهو اجتماع متفرض، تعبيه الحيل والتهث الدائم وراء الوصفات المتكررة والمتناقضة يبرز الأولياء والمختصين والمشعوذين وكل ما تتق عليه الذهنية الفهبية وتبوء كل التجارب بالفشل، وأخيراً قبل أن تلد زوجته المولود رقم ثمانية يقرر أن يكون ذكراً وهماً تلد الزوجة بنتاً ثامنة إلا أن الأب يصنع منها ذكراً يقيم الاحتفالات والأفراح ويعلن اسم مولوده أحمد.. وتبدأ سلسلة التصنيع ذكورة أحمد روحاً وجسداً.

وتتراقب فجوة تدميرية تبدأ سلسلتها في العلة والنوحد أحمد المازوم والمدير على صورة مخالفة لطبيعته الإنسانية نتيجة انحراف اجتماعي مولد للفهر والعنف والهتك والاستفزاز (نصب أحمد في أحد الأيام لرؤية أبيه في المشغل وقال له :

كيف يا أبي تجد صوتي إنه حسن لا منخفض جداً ولا شديد الارتفاع

حسن وكيف تجد جلدي؟ جلدك ليس فيه شيء، مميز ألم لاحظت أنني لا أحلق كل يوم ؟ بلى لماذا

ما رأيك بمضلاتي ؟ أية عضلات

عضلات صدري هذه على سبيل المثال لكن لا أدري

هل لاحظت أن المكان قاس هنا على مستوى الدين سائر شاري ينعو يا والدي..

أريد الزواج يا أبي..

ماذا ولكل ما تزال صغير السن جداً

ألم تتزوج وأنت في ريمان الصبا .

بلى ولكن الزمان اخطف وزماني ما هو ؟

لا أدري أنت تتمايقتني

الين زمان الكذب والمخافة والخداع ؟

أنا كائن أم مصورة جسم أم إرادة

متسلطة في يستان ذابل أم شجرة متينة

قل لي من أنا)

الظاهر بن جلون في رواية طفل من الرمل

جدل الثقافة الفن

خالد زكريت

قراءة التجربة الروائية للكاتب المغربي الظاهر بن جلون تفرغ لجملة شروط حيوات الذهنية الثقافية ذات الحساسية النقدية العميقة هذه الذهنية التي تمارس حيواتها في جذوة بنية النص فتجعل روايته قناعاً تجليتها، وبالتالي تجعل النص يتحرك على سطح رمائنا المتحركة، بمعنى آخر يبحث بن جلون عن الأحداث والشخصيات التي تقطع مساحات افتتاحات ذهنيته الثقافية النقدية ويركبها لبنين روايته، أي الرواية نص فكري يتقنع بالرواية ليؤدي مقولته بواسطتها وهذا ما تؤمن به قراءة روايته (طفل من الرمل)

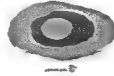
هي عمل مركب بينه ويحركه النص الفكري الذي يشرح تركيبته ليؤكد مقولته فيدهه بقوة ليتحرك على مدى جغرافيا بنى النص الفكري وآليته، أي مقدماته، تحليلاته، تساويلات واستنتاجاته.



هذا النص بالأساس هو قراءة نقدية صارمة لجغرافية الذهنية الذكورية المهيمنة لهوية الشرق ولا بد من التأكيد هنا أن التركيب الروائي لدى بن جلون ليس ساذجاً أو ألياً إلى أبعد حدود التكويك الشكلي وفي الوقت عينه وإن يبدى تقنيته فنية عالية للرواية إلا أنه في جوهره تركيب على النص الفكري مما يجعله بقاطع الحالتين في مساحة محددة لا تعطي أي منها فننازيته الخاصة، أي مضاعفة الخطاب مضاعفة النص بألية تركيبية تسلم خبرة الكاتب الروائية وحساسيته الإبداعية في تخليص هذه

التركيبية من رطلنة آلياتها وجمودها من خلال قدرتها على إقامة التوازن بين العناصر وشفاقية صناعاتها الروائية المنفتحة على الرمزي والتخييل، بيني بن جلون روايته (طفل من الرمل) على حدث بالضرورة هو استثناء وإن يكن وليد ذهنية ذكورية متسلطة بنف على الحركة

الجمال في الرواية



وحداثة الآخر فهو ينتج تشرده ضياعه الحضاري وخصوبة (زناة التريوي) أي استنبراده لقمصان الغرب التي تزين عزوته لعدم تناسق الجمعد ولبوسه وتلك مسالة تجاوزها المشرق النهضوي العربي منذ عتباته الأولى رغم ذلك فإن بن جلون يصور على أن جسد الهوية جيفة غير قابل للحياة ولا بد من جسد صناع مصنع وفق النموذج الغربي وهكذا يصبح النص القرآني وسيلته الرئيسة لقراءة موت الهوية العربية التي يرى الحاضر رائحة جيفتها الخائفة ولم تقم البحار ولا عطور باريس الشهيرة أن تمنع وصول هذه الرائحة إلى أنفه وخدش صفاء روحه، إنها حالة شديدة الحسابية، أي هي جدل ما بين قبة الانتماء وشدة الارتقاء، فإن كانت مصوبة للعربية (هي) فمر وخبر وحشيش والنف ليله وليلة كما رآها نزار قباني قبل عقود فمر وخبر وحشيش فإنها اليوم عند بن جلون كذلك (هي) فمر وخبر وحشيش والنف ليله وليلة وقرآن وعرب قبل كل شيء، إلا يوجد فرق ضئيل بين مجتمعا العربي والإسلامي، الإقطاعي والتقليدي...

ولما فرغ الكتاب بما فيه من أسطر بسبب مرضه للجنر التمام في ليلة مفرقة شرعت في البداية بقوفه ولكن ذلك كان الإهراصات الأولى لخاصي أنا نفسي أيضا ذهبت كل شيء وإذا كان يمكن من يحرم على معرفة تلك هذه القصة وجب عليه أن يسأل القمر عندما يكون في تمام البدر أما أنا فأنني أضع الكتاب هنا أكم كما أضع الحبرة وحامل الأقلام وسامضي لقراءة القرآن على قبور الأموات لقد انصب كلانا على منظومة الطروحات الفكرية الرواية دون تحليل علاقتها بالشكلانية الروائية كصورة إبداعية تمنع التجربة هويتها كونه عين هذا العمل كما ذهبت في الأساس هو نص فكري نقدي منقطع بالصورة الروائية وحق تركيب مقصود لتعقيق الأفق النقدي.

لقد بالغ بن جلون في التركيب الشكلانية الرواية إذ هي رواية بيويات (أحمد) ظفر بالقطر المبدوءة عليه أحدهم وراح يحكيها وفق أسلوب الحكواتي، وينصمدهم أسطرها أو - بتعبير آخر يمتلئ بها جلون - تحويلها إلى خرافة يتسلل بها العرب في لياليهم - عدد الخوازم يتعدد الرواة وحق قسمها إلى فصول وأبواب إمعانا في تمديد الشكل وإثارة الضوابط للتعقيب والتحليل وتأكيد الطروحات وإن يكن ذلك من خارج العمل الروائي فهو يسهب في تقريع الأجيال والفصول وتداخل الأحداث.

والجور بل للاستعاضة عنها ببنية أخرى نموذجها ثقافي غربي، وهذا ما قاد الروائي إلى اقتطاع بعض المسافات من مكونات الهوية الفكرية البنية التراثية وانتقادها وفق منهج ذرائعي غائي أي يقتطع في سياق النص التراثي ما يخدم بناء رؤيته لعمم الفكرة المتقطعة بان المجتمع العربي يعيش أوج انفساخه واضطراباته وتناقضه، وهو يترتم أسما ما ضوئية مجمدة متركة التحريف عن الجور الحي الذي يدعى المجتمع تأسله بها، بمعنى آخر السياق الظاهري للمجتمع العربي وأدعاء الارتباط والتأصل بالهوية هو مزيف إذ أخذ بالتقوالت والقشور التي تراكت على الجور بفعل الزمن والظروف الضمورية التي لحقت أو راح يترتم تبايلات مغلوطة للجور وهذا ما فاده إلى إنتاج نموذج بدني قبلي دوني خارج عن إيقاع الحضارة وليس لملة في جوهرة الهوية فالذي شوه أنجود أحمد وقاده إلى هذا الكون التدميري المؤسس للعنف ليس التزامه بالهوية المجتمعية العربية الأصلية بل شروط اجتماعية منجدة خارج جوهرة الهوية نشأت بفعل تراكم تباولي منحرف عن بنية الهوية فالحالة الفريدة التي تعطلها حالة أحمد ليست بالضرورة حالة هوية روائي ذاتي يلجم أنه نتاج الزمان المتداخل التكوين (أما أنا المعلم المجوز المحال على التقاعد المتعب من هذا البلد أو من الذين أسألوأ إليه وشوهوه فأنني أمثال نفسي عما أثارني في هذه القصة أعتقد أن ما أثارني فيها أولا هو ما فيها من لغز لم أنني أعتقد أن مجتمعا قاس جدا وأن لم يكن يبدو عليه ذلك وما فيه من عنف في العلاقات ينتج من هذه القصة المجنونة التي تتحدث عن رجل في جسد امرأة يجب أن تكون شكلا من أشكال دفع هذا العنف إلى أبعد مداه) رغم وعي بن جلون إلى أن المجتمع العربي الآتي إنما ينتج انكساره لعدم قدرته على إقامة توازن تحديث هويته بما لا يلقي شخصيته الخاصة

يختصر هذا الحوار جثوة الحدث الذي يسهب الكاتب في تفريره وتشعبه وصناعته الجغرافية متمسكا بحركته تقبيل أقطاب الازدواجية إلى أخصاصها يترجم بنت عمه يربط معانيها ولا يقرب منها إنما اثنان، يفرق في تأمل هذا الانسحاق الإنساني الذي يلمسه وصنعه بوجوده يدخل عميقا في ظلماته في عزلته العنيفة، يكتب يومياته وينتهي إلى إحياء ذاته الأثوية، يهجر واقعه المقيد وحبود المكان الخاص لكنه لا يوقظ فيه حيوات مقموعة كاملة إنما يجدها إلى بيت اليتيم فيه، فعملية التصنيع الذي خضع لها وإن بدت شكلانية إلا إنها مسست الجور بمق فتدوعد محاولة يطفئه إلى نهاية تراجيدية، تعدد صوراها روائيا حتى شيع فاسطرس وتولد حقولا من التبايلات والتفسيرات التي تواجها جهة حكاية شمسية، تقتصر روحا من ألف ليلة وليلة وغرائبية وغيبية الشرق الممتاز بقمرته الفائقة على التماسك الملتقي إنسانيا وحكايا.

فخصوصية الحكاية البائية للرواية مفرطة في خصوصية إيمائها ومخيلة طروحاتها التي تبيها حوا ت شخصية أحمد التي يمكن أن تكشف بنية حركة المجتمع العربي ويؤثر أزماته الحضارية، تختفي ذلك براعة الكاتب في صنع شخصية إشكالية مفتوحة على حقول الدراسة والتحليل إنها شخصية فريدة (هي) الإكراه ذاته لأن قدرها وحياتها من النوع الذي يتندر فهمه على الإنسان ومن جهة أخرى لا تستطيع أن تتخلص من موضوعه حتى بفذلكة نفسانية ومن أجل أن تكلم بصراحة - أقول لك إن أحمد لم يكن غلطة اجتماعية بل كان انحراها اجتماعيا... أخيرا أريد أن أقول إنه لم يكن كالنا بجنده جنسه نفسه، كانت رغباته مهملة تماما وأعتقد أن هذا قويا كاستنار مليه بالدم يستطيع وحده أن يضع نهاية لهذه القصة).

نلاحظ من سياق هذا المقطع أن الروائي لا يتعب أن يدخل في سياق النص الروائي لتفسيره ودراسته بما هو خارج الروائية ومن مصمم نسه الثقافي الذي يصدر عنه، وهو أي الروائي وأن يشرح ويحصر في الشهنية العربية لا يكون المهيمنة على المسائر إلا أنه لا يقوم بذلك بقصد قراءة تقنية للهوية الفكرية المجتمعية العربية لجوهرتها وتحديث آفاقها وتركيبها التركيبي إنما يتصدى وفق ذهنية ثقافية غربية تنقد مكونات الهوية ولا تحفي رغبتها بتهديم هيكلها الظاهر بتراكيبها لا بقصد إعادة البناء من ذات الأرضية



كاتب من سوريا

فيلم (سمكة كبيرة) للمخرج تيم بورتون

الحقيقة.. أم جم

سرايبه سحر

لنم يقل في شيئا حقيقيا
واحد في حياتي (يقول
الابن محاولا اختصار علاقته
بالاب في فيلم (سمكة
كبيرة) Big Fish) اما الاب
في موقع آخر (لم اكن
أستوى نفسي منذ ولادتي).

الْحكاية



طفولته الأولى وتلك الجراة التي شاع
التمسكنا حين يتجاوز رهب زمائله
ليطرق باب ساهرة بعين زجاجية، ويهرع
إليهم وهي ترافقه، مقلدا لهم صيغة
تلك الحرافشة التي تدور حولها، حيث
بإستقامة كل إنسان أن يرى الطروقة
التي سمعت بها بمجره النظر في هذه
العين.

يهمينا من طفولته هذه تراه كيف
يصاحب عملاقا هذئ مدينة ذات يوم

جيمسكا لانغ التي باتت ظهورها نادرا من
سنواته هي التي قُذمت هذا من الذي
وأكثر الأفلام نوعية وجراة.

تجتمع في حكاية إدوارد بلوم عوالم
ساهرة سحرية كثيرة، بدءا من لحظة
مولده حيث تراه ينطلق من رحم أمه
أهيه بتخفيف متجاوزا السرور وعابرا
المر من بين أرجل المرضى والمرضات
وفاز المستشفى، مولونا جميلا بميلين
مشرمتين على الصالح، حين بكاء، إلى

في فيلم غريب وفني على أكثر من
مستوى، مقتبس عن رواية حديثة كتبها
دايفول والاس، وقدم المخرج الشهير تيم
بولتون رواية جديدة طازجة للحياة
للحديقة، رؤية مريكة وممتعة في آن، وهو
يتتبع حياة إدوارد بلوم الشفوية الصلبة
الحاضرة أبدا وتطورات الفك حتى من
الرب المليون (ليه، ابنه الوحيد).

يقوم بحدود بلوم الممثل الكبير البريت
فيني، ويقوم بدور الزوجة المعلقة اللامعة



ويصبح صديقه فيما بعد، فيرحل معه ويدخل وحيدا طريقا مزارعها ذات يوم شاهر ولم يعد للظهور وإذا بخطاه لتنتهي بمدينة سحرية كل من يدخلها يلتقي بحذائه فوق أحد أسلاك الكهرباء، حيث يسير سكانها حفاة لفرط قسوة كرايها واستائها، ثم حكاية وقوعة في حب فتاة من النظرة الأولى والتي تغلو امراله فيما بعد بالمناق التي يتعلمها من أجل الوصول إليها، هو الذي يقتلها في اللحظة التي يبتاعها فيها، فيستلحه صاحبة سمرق بأن يوثقه ليدية (مع المملاق) ومقابل عنه يتول له في نهاية كل شهر معلومة جديدة تقرب المسافة من تلك الحبيبة.

ولا يلتقي هؤلاء بطول حكاياته المركزية، بل يسرد حكايات بشر آخرين يبدأ من حكايته يوم مولد ابنه، وكيف كان يعمل على استنقاذ (السكة الكبيرة) التي اضطر في النهاية أن يضع خاتم زواجه طمعا لها، وكيف أنه حين اصطادها لم يكن شيء يمهه سوى استرجاع الخاتم، وهكذا امسكها وأصرع فيها وأخرج الخاتم منه، وأطلق السكة.

كما أن هناك حكاية أحلامه التي تتحقق، يحلم بلوم الطفل بجمعة توت، ويسمو فرضا ويخبر أباه الذي يسود بدوه لكي يعود للثوم ولا يفكر بمثل هذه الكوابيس، إلا أن الجمدة توت في اليوم التالي، ومن يحلم بلوم ثانية بأن أباه يموت هذه المرة يتردد في الحيرة، وتكتفه في النهاية بخبره عن الحلم، يقول الأب ممحما ليقتضي أسره يوم في حياته، ومعلبا بعدم معرفته بالطريقة التي سيמות بها، وحين يعود للبيت

كان مثلا، لوعاء في حين يحتفظ هو بالطريقة التي سيמות بها سراً. في المسافة الفاصلة بين وصول الابن وزعيم الأب، يستعيد المخرج حكاية بطله، وهي حكاية كاملة ممتدة من المهد إلى اللحد، وفي التالي عابرة لحظات تاريخية بارزة من حياة المجتمع إنسانيا يستعين بسجوعة من الشخصيات لأداء دور الأب في مراحل حياته المختلفة، وللوهلة الأولى يبدو الأمر شاقا على المشاهد، لكن المخرج عمل بإتقان رائع، رغم أن الأحداث لا تترد متسلسلة في الفيلم، وقد كان أداء مرحلة الشباب ولعاً من قبل الممثل الشاب إدوان مكريخور، وهو الذي أدى الدور الأكبر في الفيلم، في حين أن شخصية الزوجة (جيسكا

يوجد امراله لتبكي لأن يالغ الحبيب القرب إليهم مات على صفتهم!! قصة لتتابع بين المأساة والسخرية دائما، لكن الشيء الأكيد أن حكاية جميلة واحدة تكفي لإقلاقه من أي شرك تنصيه الحياة له. تتحول مجموعة الحكايات إلى أطواق حكاية له في كل مرة يجد فيها نفسه في مازق، لكن معضلته الأساس أن الشخص الوحيد الذي لا يصنفه هو ابنه، ابنه الذي يهجر البيت سنوات بعد زواجه ولا يعود مع زوجته الحامل إلا لأن والده محتض، ولأن شفاء بات مستحيلا، إلا أن الأب يؤكد للابن أول ما يراه، اطمئن، ليست هذه الطريقة التي ساموت بها!! ونلاحظ أن كل ميثاق أصناف الأب التي عظمير في عين الساحرة حين

السؤال وراسه حول مدى جمال الحكايات الأدي، ولم يكن لها سوى أن تيسم إلى الانضمام للراضية لأنها تعرف أن النساء بالمصرية تزوجها فؤاد، هي نفسها وفيقة النساء!! على حد تعبير إحدى شخصيات الفيلم.

في المستشفى، يسأل الابن طبيب العائلة عن لحظة ميلاده، وهل كان الأب وسطاً أم لا؟

يقول له الطبيب الحكايات العارية الطبية التي لا دھشة فيها، وهي التي تملك الأب لحظة ميلاد الابن. وبعد صمت يقول الطبيب لو حُبرَّت بين الحكايتين سأناقل السكابة التي قالها والدك لأبي الأجل.

أهل هذا المشهد هو واحد من مشهودين اثنين نستطيع بهما أن نشك في روايات الأب كلها. ففي مشهد آخر يكون على الابن أن يخلق حكاية موت أبيه، والأب عليه السرور، حيث يدخل الابن اللبية ويسرد على صانع الأب الحشر حكاية موته (أب) وكيف أحضر له الكرسي وهرق به من المستشفى وجعله بين يديه (حملك)، ولم تكن تزن شيئا) ومضى به نحو النهر، حيث يحضر فجأة العملاق صديق شبابه ويبعد السيارات من الشارع ليقف لهما الطريق، وهناك ينزل به لهما، يمشيه فيه، فيبحر إلى سمكة كبيرة تضيئ متمددة. أما الجنازة فيحضرها كل من عرفهم

أب، في مراحل حياته كلها. في نهاية الفيلم نطل لتلك الجملة الجميلة، لكثرة ما يروي الإنسان القصص بسبب القصص التي

لقد تحول إدوارد بلوم إلى حكاية عند موته لا إلى تربية تحول إلى أسطورة جميلة، جعلنا نسال أي جمال للحقيقة لا أم تشكك جمال الحكايات.

ليس الفيلم في النهاية أقل من دعوة لنا لتبني حياة غنية بجمال الحكايات، فإن تكون هناك حكاية نروى يعني أن هناك حياة عاشها المرء، ونحن نشكك الإنسان الحكايات ويفقد الحياة.

ليس الفيلم سوى دعوة نبيلة لمشاهدة، تقول: هل كي تستطيع أن تروي.

أما خارج هذا، فليس له سوى أن يقوم بما قام به إدوارد بلوم. وليس له سوى أن يسأل: هل كانت حياة بلوم رتيبة إلى ذلك الحد وحزينة، بحيث لم ينفذها من رثايتها ومسؤوليتها سوى سيل الحكايات المندة؟ وهل علينا في النهاية أن نقف مرتبكين أمام جزأنا من الاختيار ما بين وهم جميل وحقيقة شاحبة؟

أنت هذا الفيلم يرويه كالحق بعبارة في شكل حوار بين الأب وابنته وما يقوله الابن الحبيب والده الابن الذي يعتقد جازما أن والده لم يقل له أي شيء حقيقي في حياته. وبينهم الفيلم مختلفا تماما في سياق أعمال المخرج المولود عام 1948 والذي بدأ حياته السينمائية مبكرا عام 1971 وأخرج منذ ذلك التاريخ عشرين فيلما من بينها: كوكب القردة، سيسي غولي، باتمان وعويدة وأنت عالم تتوزع كمشاهدين بين صناد الابن وصنفته ومعاملاته القاسية، وبين الحكايات التي تراها صورة في الغالب وتسميها سررا أحيانا، وتزداد غربة الابن حين تروى أن زوجته تقف مأخوذة بسحر أبيه، أما الام ليس غالبا ما عززها وسطها بالظلم والمعاملة السيئة فلما اطل

اللعن تومبا هو ساجدا مستا أخرى (البسوس لوهمان) وليس دمة أي مراحل أخرى تظهر من حياته على الشاشة.

نحن في النهاية أمام شخصية جريئة، ساحرة، ذافقة، قادرة على تقديم أفضل ما لديها للآخرين في أوقات محنتهم، ونحن فوق ذلك كله أمام شخصية ساحرة أثرية رفيعة.

إن شخصية إدوارد بلوم نذكرنا في مقاييس كثيرة بشخصية (غوربت هامب) التي أدها توم هانكس قبل سنوات وأبدع فيها. لكن ما يجعلها تفرق عن هذه الشخصية أن شخصية غوربت كانت أقرب للبله الذي يتحول إلى فلسفة في حالات كثيرة، في حين أن هذه الشخصية تحيل بوصفها الحكايات إلى فلسفة، كما لو أنها تقول من لا حكاية له لا حياة له.





والقصور الفني .. وغيرها.
يقول المؤلف عن كتابه: إن الخط الناظم لهذا الكتاب هو أنه في النقد التطبيقي، وهذا النوع من النقد محبب للمؤلف لسببين اثنين، الأول أن المشهد النقدي ممتلئ بالدراسات ذات الطابع النظري الذي لم ينجح في الوصول بالقارئ إلى معالم نقدية واضحة في أي مجال كان. والسبب الثاني أن هذه القراءة لا تدعي الكمال، وإنما هي وجهة نظر تضيء النص الأدبي الإبداعي، الذي يفترض أنه يحتاج إلى أكثر من إضافة.

أما المنهج المتبع في هذه القراءات - كما يخبرنا المؤلف - فلا يتجاوز المنهج الفني إلا قليلاً عبر منهج التحليل الاجتماعي للنص الأدبي، وهو منهج يؤثره المؤلف ويراه الأكثر ملاءمة لدرس النص الأدبي.

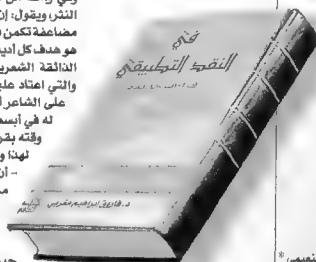
وفي واحد من فصول هذا الكتاب يقف المؤلف عن قصيدة النثر ويقول: إن على من يقوم بكتابة قصيدة النثر مسؤولية مضاعفة تكمن في جر القارئ إليها، إضافة إلى الإبداع الذي هو هدف كل أديب، ذلك أن هذا النوع من الشعر ما زال يضرب الذائقة الشعرية المعتمدة على الطرب لدى القارئ العربي، والتي اعتاد عليها منذ أكثر من قرن ونصف، وهذا يعني أن على الشاعر أن يقدم للقارئ بدلاً مقنعاً يجعله متقبلاً له في أيسر الحالات، دون أن يشعر بالندم على إضافة وقتته بقراءته، أو حتى الضرب به عرض الحائط.

لهذا وجب على قصيدة النثر الحالية - برأي المؤلف - أن تتميز بصفات تعطيها البريق والألق، وهذا ما فعله أبرز اعلامها، فإذا كان محمد الماغوط قد احتط لنفسه مساراً يصدم من خلاله القارئ بما لا يتوقعه، فإن المهمة الملقاة على كتاف الشعراء هي نقل الكلام من حيز (الرسالة) الأخيارية إلى حيز (النص) الأدبي القائم على المجاز والصور وغيرها من التقنيات الفنية، ولأقمت قصيدة النثر بالنثرية المموجة شعراً، وغدت رسالة تفريرية يمكن أن يحققها أي مقال في أي صحيفة.

وفي خاتمة كتابه، يذهب المؤلف إلى أن هذا الكتاب قد ضم بين دفتيه اثنتي عشرة دراسة مختلفة، ومما لا شك فيه أن هذه الدراسات قد اختلفت فيما بينها من حيث الأسلوب المتبع، ومن حيث الطول، وما هذا إلا لأن كل دراسة قد غلبت محوراً على غيره، والذي نريد تأكيد هنا، هو أن هذا المحور يشكل رؤية صاحبه، أي أنه ربما يأتي دارس ثان وينظر إلى العمل نفسه من خلال محور آخر، فتقليب محور على آخر أمر ينفرد فيها الأدب الجيد، وهي من السمات التي تسم في خلوده، إذ إن كثيراً من المحاور غير المطروحة، التي لم ينتبه لها الناس في هذا الزمن، يمكن أن ينتبه لها آخرون في وقت آخر.

وهكذا فإن هذا الكتاب - برأي مؤلفه - تدوين لتجربة قراءة، والتعبير من خلالها عن رؤية صاحبه للنصوص المقروءة. وتأمل هذه الملاحظات النقدية - كما يسميها مؤلفها - أن تضحت الهمم لقراءات أخرى مغايرة، يكون الرابع من خلالها الثنائ: الأدب والقارئ.

جملة القول: إن كتاب في النقد التطبيقي، مؤلفه الدكتور فاروق المغربي إضافة جديدة ومخلصة للقراءات التطبيقية في النصوص الأدبية العربية.



عدد ١١
د. أحمد النعمي *

«في النقد التطبيقي»

لـ «الدكتور فاروق المغربي»

عن دار المركز الثقافي للنشر والتوزيع في دمشق، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت مؤخراً الطبعة الأولى من كتاب جديد يحمل عنوان «في النقد التطبيقي: قراءات جديدة، من تأليف الدكتور فاروق إبراهيم مغربي». يقع الكتاب في (١٩٢) صفحة، ويضم جملة من العناوين ذات الصلة بموضوعه، ومن هذه العناوين: «الآلات الفصاحة الشعرية بين القديم والحديث»، «التشكيلات الأسطورية حول جدارية محمود درويش»، «عندما تصير القرية قصيدة»، «ثلاثية الزمن بين الهم الإنساني

الشعرية، شعرية الصورة، شعرية المرء، التناسل الديني والأدبي والتاريخي والشعبي . وغير ذلك.

ينسب المؤلف في مقدمة كتابه إلى أن الظاهرة المكانية في الشعر العربي الحديث أصبحت واضحة، مما يستدعي البحث في أبعادها ووظائفها، وموقع الشاعر داخل بنية المكان، وقدرته على الظهور والانصراف في بؤبؤته، إذ يسعى النص الشعري المعاصر إلى ترسيخ دلالة المدينة داخل جغرافية المكان الشعري، لما تنطوي عليه من بُعد تفاعلي، يُعَمِّق التجربة الشعرية المعاصرة، ويصقلها بمعارف جديدة.

ويضيف المؤلف: ولا بد هنا من الإشارة إلى قضية مهمة، وهي أن الحديث عن ظهور عمان الشعري لا يفصلها عن بقية أجزاء المكان الأردني الخصب، فهي واحدة من مدن الأردن، تنتمي إلى موروث حضاري وجداني واحد، ترك آثاره الواضحة في حركة الشعر المعاصر في الأردن.

وفي حديثه عن مظاهر الحضور العماني في الشعر الأردني ينسب المؤلف إلى أن رؤى المكان العماني في الشعر الأردني قد تنوعت في أذهان الشعراء الأردنيين، مما سمح بحركة انبعاث واضحة، اخصبت حركة الشعر الأردني بالضمائم، وأمدت خيال الشعراء بالقدرة على التعبير عن همومهم الحياتية، ومشاعرهم الوطنية والقومية، وما يعتري الوجدان الشعري من مشيرات مختلفة، تحفز الشعراء على الإبداع الشعري.

وفي موضع آخر من هذا الكتاب يذهب المؤلف إلى أن عمان بجمالياتها المكانية، وقدرتها على التشكل الفني في النص الشعري، لم تكن بمنأى من رؤى التحول المكاني، إذ لم تستطع أن تحتفظ لنفسها بنسق جمالي واحد، تفسير عليه، أو توجه الشعراء وفقاً له، وهذا نابع من خصبها الفكري، الفني بالأحداث، ودفعها الوجداني المثير للذاكرة، مما سمح للشعراء إعادة بناء واقعيها بتفاصيلها، وبطريقة تؤكد تلك العلاقة التفاعلية التي تنشأ بين الذات الشعرية ومكانها الخاص. ولعل موقف عرار - برأي المؤلف - يمثل مظهراً مهماً من مظاهر التحول المكاني الذي يجعل المكان يتشكل وفق رؤى فكرية خاصة، تحكمها عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية.

ويصل المؤلف إلى أن عمان في كثير من النصوص الشعرية اتخذت صورة المرأة العاشقة للجمال، وأن الدراسة الفنية للشعر العماني قد كشفت عن تشكيل جمالي واضح لمفردات اللغة، يُبرز خصوصيتها في إنتاج النص الشعري، ومنحه شعرية واضحة، تتجاوز مباشرة الواقع إلى تعميق الصفة المكانية بكل ما تحمله من أبعاد جمالية، إذ تظهر بوصفها بؤرة إحيائية، تمارس فعل الامتداد الروحي، والانشاء المعاطفي وفق رؤية جمالية، تبوح بما تخزنه من حب لعمانها، بعدما أظهرت طبيعتها الانثوية أنه لا يليق بها إلا الحب، وأظهار أبعادها الجمالية، مما سمح بتعالق نصي مع التراتب بكل تجلياته الإبداعية.

جمله القول: إن كتاب «عمان: وهج المكان ويوح الذاكرة» لمؤلفه الدكتور عماد الضمور يضع القارئ أمام صورة مكتملة لما قيل في عمان من شعر، ويمكن أي باحث من التعرف إلى المصادر والمراجع المتعلقة بعمان وصورتها في الشعر الأردني المعاصر. كما أن مؤلف هذا الكتاب دقيق في اختياراته .. أمين في اقتباساته.



«عمان: وهج المكان

ويوح الذاكرة»

لـ «الدكتور عماد الضمور»

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدر كتاب جديد بعنوان «عمان: وهج المكان ويوح الذاكرة» من تأليف الدكتور عماد الضمور. والكتاب عبارة عن دراسة نقدية لصورة عمان في الشعر الأردني المعاصر.

يقع الكتاب في (٢٢٨) صفحة، ويضم جملة من العناوين التي مكنت الباحث من الإحاطة بموضوعه، ومن هذه العناوين: مظاهر الحضور العماني في الشعر الأردني، الهاشميون وعمان، البعد القومي لعمان، الاغتراب المكاني، اللغة

التراث العربي، غير أنه لا يقصد أن يقف بروايته عند محطة تاريخية يعينها، وإنما أراد أن يتطلع للماضي بعين الحاضر والعكس صحيح.

وهذه السمة في السرد الروائي معروفة بين الروائيين المعاصرين، فأغلب الروائيين الذين لجأوا إلى التاريخ، إنما فعلوا ذلك لأسباب متباينة، حيث وقف بعضهم عند محطات مخزية في التاريخ العربي ليقول: إن اليوم يشبه الأمس، ووقف آخرون عند محطات مثبته في التاريخ العربي ليقولوا: إن الشعوب يمكن أن تستعيد أمجادها إذا أرادت.

تبدأ «طريد الرمم» على هذا النحو:

«عاد شيخ الرعاة..

عاد شيخ الرعاة..

عندما بلغ الشيخ النعامي خبر عودة شيخ عيوته ابن ربيعة هب واقفا كالملوغ، أخذ نفسا عميقا وكأنه طرد من صدره ألف كابوس، فقد كانت الأيام المنصرمة عبثا ثقيلًا جثم على صدره، فأصبح عصبي المزاج، ثم الحذر، يحتسب لأقل بادرة خوف، يرتجف في فراشه كطفل لم يغادر عامه الأول، ليله أرق متصل، ونهاره قلق مشتعل، وبين الأرق والقلق كانت مخاوفه السوداء تفترسه بشنقيها الكبيرين» ص ٩١.

وإذا كان من المؤكد أن هذه المساحة المخصصة لعرض كتاب لن تفي به حق، فإن الوقوف على القضايا النقدية في هذه الرواية يحتاج إلى مساحة أكبر.

وعلى الرغم من ذلك فإنه يمكننا تقديم إشارات صغرى لبعض المسائل النقدية، خاصة ما تعلق منها باللغة والمكان، حيث نجد الروائي حريصا على اللغة الفصحى سواء أكان ذلك في السرد أم في الحوار، كما أنه حرص على أن يمنح لغته أبعادا بلاغية، حتى هيم يدور من حوار بين الشخص، مثل هذا الحوار:

«ماذا يضحكك يا مجنون الرمم؟

استدار بجسده نحونا وقال هامسا:

- أيها الجنود الأغبياء، المتلمس طار على ناح غيمة بيضاء منذ أن تنفس الصبح..» ص ٦٨

والحقيقة أن الشخص في «طريد الرمم» تنطق بلغة متناسبة مع مكانتها الاجتماعية ومرحلتها التاريخية، وما تريد أن توحى به، كأن يقول أحدهم: دكالب الرمم كثيرة، فأياها تصعدن، التي تمشي على اثنتين أو أربع، ص ٩٠، ويقول آخر: «كنت أرى رؤوسا قد أينت وأن قاطفها، ولكني أرى الآن سراويل قد خلعت وحان إحقاقها» ص ٩٢.

أما عن المكان، فقد جاءت أغلب الأماكن في «طريد الرمم» أماكن مفتوحة كالصحراء ومضارب القبائل وهو أمر يتناسب وطبيعة هذه الرواية التي تجري أحداثها فيما يشبه الفضاء الطلق.

جملة القول: إن رواية «طريد الرمم» مؤلفها حسام الرشيد تكثر على رواي سببها مقدمه بين الروائيين الأردنيين والعرب، لذلك لا يسعنا إلا أن ندعو النقاد للاهتمام بهذه التجربة الروائية.



«طريد الرمم»

لـ «حسام الرشيد»

من دار الكندي للنشر والتوزيع في مدينة أريد في الأردن، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧ صدرت مؤخرًا رواية جديدة بعنوان «طريد الرمم» مؤلفها الروائي «حسام الرشيد».

تقع الرواية في (٢٠٥) صفحات، وتضم سبعة فصول، جاءت جميعها تحت عنوان «وجع» أي الوجع الأول، الوجع الثاني... وهكذا إلى الرجوع السابع.

وهذه الرواية هي الثانية لمؤلفها، حيث صدر له رواية سابقة بعنوان: «الملكة لا تمشي على الأرض»، والمؤلف المولود عام ١٩٧٠ عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب.

يستقي حسام الرشيد شخص «طريد الرمم» من

الفلسفية إلى معادلات رياضية.

وعلى الرغم من قناعتنا بأن أفكار حسن عجمي بحاجة إلى قراءة متأنية، ومحاورة هادئة، فإننا لا نستطيع أن نفعل ذلك في هذه المساحة المخصصة لعرض الكتب، لذلك ندعو الباحثين والمهتمين إلى النظر فيها نظرات فاحصة، ابتداء من عناوينها، وصولاً إلى مضامينها، حيث نجد المؤلف - على سبيل المثال - يضع لخمسـة كتب من كتبه عناوين تبدأ بكلمة «السوبر»، مع أنه ألف هذه الكتب باللغة العربية، وليس من قبيل اجترار الحجزات استخدام التبديل العربي لهذه المفردة الإنجليزية!

تحت عنوان «السوبر تخلف» يقول مؤلف هذا الكتاب: الشعب المختلف هو الشعب الذي لا ينتج ما هو مفيد للبشرية وللعالم، أما الشعب السوبر متخلف فهو الشعب الذي يطور التخلف، وذلك من خلال تقديم الجهل على أنه علم.

ومما يذهب إليه مؤلف هذا الكتاب أن الصراع في الشرق الأوسط إنما هو صراع بين القبائل، والصفة الأساسية للقبائل أنها في صراع مستمر، ذلك أن منطق القبيلة يختلف عن منطق المجتمع، إذ تعمل القبيلة من أجل استمراريتها، أما المجتمع فيعمل من أجل استمرارية الفرد وتطوره.

وهنا لنا ملاحظة بسيطة، وهي أن الأحكام القاطعة قد تكون بعيدة من الروح العلمية بدرجة أو أخرى، فعندما يقول حسن عجمي: «لا ينتهي الصراع في شرقنا ولن ينتهي» ص ٦٨ فإن مثل هذا الرأي القاطع لا يمكن الحكم على صوابه من خطئه بهذه السهولة!

من الأمور اللافتة في هذا الكتاب وقوف مؤلفه عند الشاعرين محمود درويش وأدونيس، وذهاب إلى أن كثيراً من جملتهما الشعرية لا معنى لها، مما أحال أدبنا وشعرنا إلى مجرد لعب على الكلمات، وبالتالي لن نفتدنا سوى العلم.

وفي ذلك يقول المؤلف: الشعر الغرابي شعر بلا معنى، لأنه يكون العبارة من خلال جمع ما يجمع من المفاهيم، وهذا ما يصيب أيضاً على النثر الغرابي. لقد أسس أدبنا أدباً غرابياً بامتياز فأفاد، للمعنى، مما كرس حقيقة أننا خرجنا من الحضارة، فأمة لا تشارك في صياغة العلوم أمة لا أدب ولا شعر لها.. عبارات الأدب الغرابي هي عبارة (العدد سبعة متزوج)، هذه العبارة لا معنى لها لأنه يستحيل أن تكون الأعداد متزوجة أو غير متزوجة، فمفهوم العدد يختلف جذرياً عن مفهوم الزواج، فالأعداد للحساب أما الزواج فللبشر. وبذلك يؤدي جمع هذين المفهومين في عبارة واحدة إلى أن تكون تلك العبارة بلا معنى.

ويعد أن يستعرض المؤلف عبارات أدونيس الفارقة للمعنى، فإنه يقول: لكن هذا لا يعني أنه لا بد من أن نكتب شعراً مباشراً، بل لا بد للأدب أن يبني تصوصه على أساس النظريات العلمية المعاصرة، وبذلك نحصل على الشعر العلمي، فالشعر العلمي يجنبنا كتابة الشعر المباشر كما يجنبنا الوقوع في عبارات شعرية لا معاني لها.. ويكتسب الشعر العلمي مشروعيته من خلال قدرته على تقديم الجديد في الأدب وتجاوز اللاعني في العبارة، وتجاوز الشعر المباشر الذي يُعنى بوصف الظاهر والعرف.

• كاتب وكاتبة أرضي



«السوبر تخلف»

لـ «حسن عجمي»

عن الدار العربية للعلوم في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدرت الطبعة الأولى من كتاب جديد بعنوان «السوبر تخلف» من تأليف «حسن عجمي».

يقع الكتاب في مائة وعشرين صفحة، ويضم جملة من العناوين منها: قوانين الطبيعة، الديمقراطية، رفض المنطق في الخطاب الشعري، محمود درويش ورفض المعنى، أدونيس ورفض المعنى، الإعلام والمدارس والجامعات، الحسن والخيال، الابداع، الحدادة، النظرية والمنطق.. وغيرها.

يحاول حسن عجمي في هذا الكتاب - كما حاول في غيره - أن يعطي لأفكاره معاني علمية صارمة، وذلك من خلال تحويله بعض المصطلحات والمفاهيم

الأخيرة



بنك للتنمية الثقافية

دربنا

على الاعتقاد بأن الثقافة لا يمكن أن تحقق أي مردودات مادية، وأن الفعل الثقافي مجرد من خصال الربح، وهو دالما خاسر، لا يستند عليه، ولا يمكن تحمل تبعاته، إلا في الدول المتقدمة، وبعض الدول النامية التي تغازل تلك الدول المتقدمة لنيل منح وتمويلات لمشاريع "عزيزة" عليها.

وفي كل تطبيقاتها الاقتصادية، فإن بلداننا العربية، أبدت اهتماما مبالغاً فيه من ناحية وضع الخطط التنموية التي تمتع من بشر دعم الريف والقرى والثروة الحيوانية والصناعة، وربما التعليم والإعمار والمناجم وغيرها، وحظيت هذه المشاريع التنموية كما يحبون تسميتها، بخطط طويلة المدى وقصيرته، وتم تأسيس شركات لها، ثم انحرف الأمر لياخذ بعدا أكثر قوة وتأثيرا، بتأسيس بنوك متخصصة، فأصبحنا نكف أمام يافطات بنوك تعنى بالزراعة والصناعة والمناجم، وأخرى منها، تعنى بتمويل المشاريع الصغيرة والكبيرة، وهلم جرا.

لقد أرسى مخططو سياساتنا التنموية، فهم يعتقد بأن التنمية الصناعية والسياحية والزراعية وغيرها، تمكن اقتصاداتنا الوطنية من النهوض، والغريب أن اقتصاداتنا العربية لم تنهض حتى الآن، رغم كل المشاريع التنموية وخططها الخمسية والعشرية، ولم يمر عليها يوم دون عجز، أو تدهور.

ظل الاقتصاد، هو الأساس في فكرة التنمية، رغم فشله أحيانا وخسارته بالضرورة القاضية، ووضعت الثقافة على الرف، وكان ينتبه إليها في حالات الرخاء السياسي، وهي حالات نادرة جدا في دولنا، وكان يتم التعاطي مع الثقافة أثنائها على أنها مادة ترفيهية، لا تتحقق فيها أي شروط تنموية، تسهم برفد الاقتصاد الوطن.

صحيح أن الثقافة ظلت مقترنة بالطبقة الأرستقراطية، واحتفى الكتاب والشعراء والمفكرون والفنانون والفقهاء وغيرهم من صناعاتها، بقصور الولاة والأمراء والخلفاء، ومن لم يتسن له أن يحظى بواحد من هذه البلاطات، كان يلقي مصيرا بالسا على الأغلب.

ولأن الثقافة نزلت بالفعل من برجها العاجي، وأصبحت مادة متداولة، مستخدمة في حياتنا، يجري استثمارها برؤوس أموال ضخمة، فإننا بحاجة فعلا لأن نعيد النظر في فكرة التنمية الثقافية، وأن نوجه جزءا من عنايتنا اقتصاداتنا إليها، فالثقافة عنصر ضروري في تشكل مجتمعات عصرية، قادرة على الإنتاج والتنظيم والتفكير بسوية تتواءم مع التقدم الذي يشهده عالمنا، وهي أيضا مجال استثماري رطب.

من هنا فإن التوجه إلى تأسيس بنوك تنموية ثقافية تستغل رساميلها في مشاريع ثقافية، سيؤسس نوعا من الاستثمار في العمل الثقافي، ومن ثم سيكون هذا الاستثمار موجها للمجتمع، يسهم في تنمية سويته الفكرية والجمالية والإنسانية، والاقتصادية، فالمشاريع الثقافية إن تم التفاعل معها والتخطيط لها جيدا، واستثمارها بالطرق التي يتم الاستثمار الاقتصادي بها، ستكون مدرة للدخل، لو لم التخطيط لها بصورة منهجية وعلمية وعملية، داخل مجتمع قادر على التفاعل مع الثقافة، ولا يظن أحد أننا وصلنا مرحلة من التخلّف بحيث لا يمكننا أن نستثمر في الثقافة أو نتفاعل معها.

فهناك العديد من المشاريع التي تسند قامتها بالاستثمار الثقافي، مثل السينما والتلفزيون والموسيقى والنشر والإعلان والسياحة والفنون التطبيقية، ولعل فكرة إنشاء بنك للتنمية الثقافية في بلداننا العربية، يعزز من التفكير التنموي في الثقافة، وينهض بمخدراتها، ويسهم بخروج الثقافة من حدود تداولها المحدودة، ويوسع من فضاء تفاعل المجتمع معها، ومن ثم فإن التنمية في الثقافة هي تنمية في المجتمع والإنسان.

